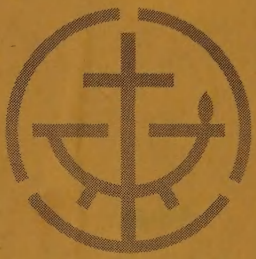
School of Theology at Claremont
1001 1317461



Theology Library

SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

Religionsgeschichtliche Volksbücher

herausgegeben von

Fr. Michael Schiele-Tübingen

V. Reihe 5. Heft

Richard Wagners religiöse Weltanschauung

Von Professor Otto Schmiedel-Eisenach

Tübingen 1907

J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)

Preis im Einzelverkauf 70 Pfg., gebunden 1 M.

Die **Religionsgeschichtlichen Volksbücher** sind keine Tendenzschriften. Vor allem haben sie mit den mancherlei Versuchen, dem „Volk“ durch tendenziöse Beschwichtigung „die Religion zu erhalten“, nicht das geringste zu tun. Sie wollen Religion, Christentum und Kirche historisch und kritisch verstehen lehren, aber nicht „verteidigen“. Das Verständnis, das sie vermitteln, suchen sie bei der strengsten Wissenschaft von der Geschichte der Religion. Sie werden deshalb (ohne es zu wollen) im Volke vieles zerstören, was heute zwar mit dem theologischen Anspruch auftritt, bewiesene Wahrheit zu sein, in Wirklichkeit aber den Forschungen der gelehrten Welt nicht standgehalten hat. Sie werden (ohne danach zu streben) im Volke das befestigen, was durch ehrliche Wissenschaft und ihr gegenüber sich als Wirklichkeit erwiesen hat. Die Absicht der Volksbücher ist lediglich die: auf offene Fragen — offen und bescheiden wissenschaftlich begründete Antworten zu geben.

Solcher offenen Fragen giebt es heute viele. Denn heute wird im deutschen Volke die Entfremdung von der Religion nicht mehr als „Fortschritt“ empfunden. Religion ist wieder ein Lebensproblem für das Volk und seine Führer. Klar und furchtlos wollen die Religionsgeschichtlichen Volksbücher die Fragestellung, die ihnen hier entgegengebracht wird, zu der ihren machen. In den Volksbüchern sollen die Fragenden, denen der Religionsunterricht und die offizielle Kirche die Antwort schuldig geblieben sind, eine gut-deutsche Antwort ohne Hörner und Zähne finden. Wir erblicken die Volkstümlichkeit unserer Bücher in erster Linie in der schlichten und ehrlichen Klarheit, mit der die Dinge so geschildert werden, wie sie heute die besten unter den vorurteilslosen Sachkennern liegen sehen. Zu solcher Klarheit rechnen wir, daß in den Darstellungen der Volksbücher genau an derselben Stelle Fragezeichen stehen, wo die Wissenschaft welche setzt. Sie setzt oft welche.

Hervorragende Sachleute haben sich in großer Anzahl bereit gefunden, ihre Kräfte in den Dienst unseres Planes zu stellen. Es soll fortan nicht mehr heißen dürfen, die führenden Theologen hätten kein Verständnis für das Verlangen unserer gebildeten Laien.

Ob unsre Arbeit für die „Kirche“ unbequem ist, haben wir nicht zu fragen. Wir denken aber doch: eine Kirche, die aus dem Eifer um das reine Wort Gottes geboren ist und allein auf den Glauben sich gründet, sollte nicht Furcht, sondern Freude über die Volksbücher haben. Denn

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.

Richard Wagners religiöse Weltanschauung

BL
25
R4
5. Reihe
5. Hft.

Von Professor
Otto Schmiedel-Eisenach

1.–10. Tausend

Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christliche Gegenwart. V. Reihe, 5. Heft.
Herausgegeben von D. theol. Friedrich Michael Schiele-Tübingen

Tübingen 1907. Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)

Published January 15, 1908
Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March 3, 1905 by J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

Vorwort.

Die meisten Anhänger Wagners werden ihm durch die Musik zugeführt. Ich bin durch das Studium des Buddhismus an ihn herangetreten. Ich habe meine Gedanken über ihn in der Hauptsache schon in einem Vortrage Februar 1900 „Der Einfluß des Buddhismus auf Richard Wagners Denken und Dichten" zusammengefaßt, der vor allem auf einem Studium seiner Werke beruht, während die umfängliche Literatur über ihn nur allmählich annähernd zu bewältigen ist. Dies wurde mir hauptsächlich durch die hiesige Richard Wagner-Bibliothek unter der trefflichen Leitung ihres Bibliothekars Prof. Dr. W. Nicolai ermöglicht.

Im Februar 1906 habe ich in einem weiteren Vortrag „R. Wagners Parsifal in religionsgeschichtlicher Beleuchtung" (Christl. Welt 1906, No. 42—44) mich dem nie ganz unterbrochenen Studium des großen Dichters und Denkers wieder ernstlich zugewendet und mich immer magnetischer von ihm angezogen gefühlt.

Die hier vorliegende kleine Schrift will in möglichst faßlicher Form Wagners religiöse Weltanschauung darstellen. Der Leser möge entschuldigen, wenn er bisweilen unter dem Gewand des eiligen Wanderers das leise Klirren der wissenschaftlichen Waffenrüstung vernimmt. Wer aber heute über Wagner schreibt, muß auf Angriffe gefaßt sein. Deshalb habe ich an vielen Stellen auf Wagners Werke und Briefe Bezug genommen (vgl. Literatur, dort auch Erklärung der Abkürzungen) und kann immer darauf verweisen: Αὐτὸς ἔφα — Er hat's gesagt. Möge ihm meine Schrift neue Freunde werben!

Eisenach, Juni 1907.

Otto Schmiedel.

I* 3

226642

Richard Wagners Natur ist der Brennpunkt schroffer Gegensätze, sein Leben der Schauplatz mannigfaltigster Wechselfälle, sein Schicksal voll von schmerzlichen Ironien. Der Entwicklungsgang des großen Dramatikers ist selbst ein Drama.

Klein und unscheinbar von Gestalt wußte er geistvolle Männer und schöne Frauen an sich zu fesseln. Von Kindheit auf nervös und vielfach kränklich, schuf er kraftstrotzende Helden wie Siegfried. Den größten Teil seines Lebens arm wie eine Kirchenmaus dürstete er doch nach Luxus. Wie der Musiker in seiner Novelle „eine Pilgerfahrt zu Beethoven" in der fremden Weltstadt fast auf dem Stroh sterbend, gab er doch laut den Rechnungen seiner Schneiderin, Bertha Goldwag, in einem Jahr mehr als 3000 Gulden[1]) für seidene Unterkleider, Schlafröcke und Bettdecken aus. Abhängig von der Unterstützung seiner Freunde und Gönner, war er doch unbändig stolz. Oft schroff und egoistisch verging er vor Sehnsucht nach aufopfernder Liebe und opferte sein Leben selbst auf dem Altar der hohen Göttin „Kunst". Er häufte in souveräner Gleichgültigkeit gegen das „bleiche Metall" Schulden auf Schulden, um dem deutschen Volk die große Schuld seines Lebens, zu der er sich in seinem Künstlergewissen verpflichtet fühlte, die Schöpfung des Musikdramas, zu zahlen. Mit feinstem Verständnis lauschte er auf die Regungen der Volksseele, aber er verabscheute das mißtönende Geschrei der Menge. Schonungslos geärgert und befehdet von der Theaterkritik und den Philistern des Parterres wurde er vergöttert von seinen Musikern und der kleinen Gemeinde, die ihn verstand. Vielen ein furchtloser Verächter und heftiger Hasser, war er Wenigen ein unbequemer aber treuer Freund (E. I. 60)[2]). Zu Zeiten tobte seine irdische Natur sich aus in wilder Sinnlichkeit, und doch genoß er die himmlische Liebe einer Mathilde Wesendonk. Tief verstimmt wendete er dem Vaterland mit seinen engen Grenzpfählen und seiner Kunstmisère den Rücken und eilte als begeisterter Anhänger „Jungeuropas" nach Paris,

1) Museum 1877, 20.–22. Juni. Frankfurt a. M.
2) Die Abkürzungen siehe bei der Literatur im Anhang.

und doch weinte er Freudentränen, als er den deutschen Rhein zum ersten Male wieder sah. (I, 220 Le Freischutz, Einl.) Mit 35 Jahren politischer Brausekopf, Revolutionär und Genosse des Barrikadenbauers Bakunin wurde er im reifen Alter Freund des romantischen Königs Ludwig, aber beinahe durch einen Putsch des hohen und niederen Pöbels aus München vertrieben. In Frankreich suchte er die Protektion des musikalischen Musterjuden Meyerbeer und warf ihm im „Judentum in der Musik" und „Oper und Drama" den Fehdehandschuh ins Gesicht. In seinen Jugendwerken ahmte er die Italiener und Franzosen skrupellos nach, aber wurde später ihr heftigster Kritiker und der Pfadfinder eines eigensten deutschen dramatischen Stils. Der Komponist des Rienzi und fliegenden Holländers, dessen Genius schon die höchsten Erfolge verhieß, machte in der Fremde Auszüge für Klavier und Cornett aus den Opern Donizettis und Halévys, um nur den Hunger zu stillen (IV, 261 ff., 268). Der Dichter, dessen Feuerseele sich mit den Entwürfen eines Nibelungenrings, Tristan und Parsifal trug, zwang sich zur mühsamen Hervorbringung abstrakter theoretischer Schriften, um sich über sich selbst und das Wesen seiner Kunst klar zu werden. Der glühende Patriot, unter den deutschen Dichtern und Denkern einer der deutschesten, saß an den Ufern der Limmat im Exil. Er hing seine Harfe an die Weiden des Sees und weinte über sein Vaterland.

Der Urheber des Lohengrin schuf seine hinreißenden Klänge für andere, vielfach für ein gleichgültiges, stumpfsinniges Theaterpublikum, und durfte ihnen selbst nicht lauschen. Völlig selbstvergessen, aufgelöst in lauter Gefühl, konnte er untertauchen in die Wogen der Musik und war dabei ein strenger Denker, der mit kritischem Scharfsinn philosophische und volkswirtschaftliche Probleme erfaßte. Zu Zeiten versank er mit Tristan in die Tiefe der Verzweiflung und stieg mit Parsifal zum Gipfel höchster Seligkeit. Als Anhänger Feuerbachs verband er stärkste Weltfreudigkeit mit weitester Gottesferne, mit Schopenhauer kehrte er der Welt verächtlich den Rücken und fand den Weg zur Gottheit wieder. Des Christentums überdrüssig, schwor er zur Jüngerschaft Buddhas und hat doch in der Botschaft vom heiligen Gral den herrlichsten Hymnus auf Jesu Erlösung gesungen.

Richard Wagner war eine merkwürdige, seltsame Natur, reich an Ecken und Kanten. Er besaß wenig von der edlen Selbstlosigkeit seines Vorbilds Weber, wenig von der schönen Menschlichkeit Goethes und war doch ein großer Mensch, ein ganzer Mann, ein Welteroberer wie Napoleon. Er glich nicht der Sonne, die gleichmäßig leuchtend und wärmend die Menschheit erquickt, sondern er war ein Vulkan, mit heftigen Stößen und Erschütterungen aus

dem Innersten seines Wesens das Feuer seines Genius ergießend. Trotz der Gegensätze, die sein Leben zu zersplittern, ja zu zerreißen drohten, war er doch aus einem Guß, einheitlich in dem Genie, „dem nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt" (IV, 251), einheitlich in der rastlosen Tatkraft, die ihn wider alle Widerwärtigkeiten vorwärts trieb, die ihn reißende Ströme durchschwimmen, gähnende Abgründe überspringen, unersteigliche Höhen erklimmen ließ, einheitlich in dem bestimmten Ziel, das er sich gesteckt, das umfassende Kunstwerk, in dem alle Künste zusammenklingen, das Musikdrama, dem deutschen Volke zu schaffen. Mit wenigen Schwankungen blieb er als Dichter und Komponist vom Holländer bis zum Parsifal der romantischen Dichtung treu, die aus der Quelle der deutschen Götter- und Heldensage schöpft, um eine neue wunderbare Welt der Kunst vor die entzückten Augen der Zuschauer zu zaubern. Sein ganzes Leben, sobald er einmal zum vollen Bewußtsein erwacht, war er bestrebt, Fürst und Volk, Individuum und Menschheit, Wissenschaft und Kunst, Himmel und Erde zu einer gemeinsamen Weltanschauung zusammenzufassen, die auf wesentlich religiöser Grundlage ruht.

Die religiöse Weltanschauung Richard Wagners will ich hier darzustellen versuchen. Bei der Kompliziertheit seiner Natur, den schroffen Wechselfällen seines Lebens, den verschiedenartigen Einflüssen, die von außen auf ihn einwirkten, ist es nur zu begreiflich, daß seine religiöse Weltanschauung starke Wandlungen durchmachte. Man hätte dies auf Seiten der Wagner-Orthodoxie (Ch. 396 ff.) nie leugnen sollen. Warum auch? Beeinträchtigt diese Tatsache etwa Wagners Ruhm? Hat doch auch die Philosophie des strikteſten Denkers, den wir kennen, Imanuel Kants, ihre Phasen. Und Goethe? Wer will den Dichter und Philosophen verstehen, wenn er nichts weiß von seinen inneren Kämpfen und Umgestaltungen, ja von den wichtigsten Ereignissen seines äußeren Lebenswegs? Ganz ähnlich bei Wagner! Deshalb halte ich es für nötig, Wagners philosophische und religiöse Entwicklung in den Rahmen seines Lebens hineinzuzeichnen, dessen wichtigste Daten einem größeren Teil der Leserwelt immer noch zu wenig bekannt sind. Ich entlehne dieselben für die erste Hälfte seines Lebens in erster Linie seinen eigenen Angaben in seiner „autobiographischen Skizze" (Werke I, 4—19) und seiner „Mitteilung an meine Freunde" (IV, 230—344).

Dabei ergeben sich ungesucht vier Hauptabschnitte, die durch wichtige Wendepunkte seiner innern Entwicklung abgegrenzt, wenn auch nicht schroff von einander getrennt werden.

I. Die erste Periode zeigt uns Wagner als Jüngling und werdenden Mann, künstlerisch als Anhänger der Vertreter „Jung-

europas", Heines, Börnes, Laubes u. a., erst international, dann aufrichtig deutsch gesinnt. Philosophisch noch wenig oder nicht beeinflußt, steht er auf dem Standpunkt einer bürgerlich freisinnigen, aber im ganzen unreflektierten Religiosität.

II. Die zweite mit den Revolutionsjahren 1848 und 49 einsetzende Periode bringt ihm äußerlich Verbannung aus der Heimat, Not und Enttäuschung, für seine Weltanschauung die Bekanntschaft mit dem Junghegelianer Ludwig Feuerbach, dem radikalen Gesinnungsgenossen von Dav. Fr. Strauß, und damit eine teilweise schroffe Abwendung von Christentum und Religion überhaupt.

III. Die dritte Periode, durch schlimme praktische Erfahrungen, Verdüsterung und Verbitterung vorbereitet, erzeugt einen ungemein starken Umschwung seines Fühlens und Denkens durch das wichtigste Ereignis seines inneren Lebens, die Berührung mit Schopenhauer und seiner pessimistischen Philosophie i. J. 1854.

IV. In der vierten Periode, deren Anfang man am besten von 1864 datieren kann, gewinnt Wagner, mit veranlaßt durch äußere Lebensschicksale, wieder eine freudigere Lebensauffassung. Er ergänzt den buddhistischen Pessimismus durch christlichen Optimismus und hofft auf eine Regeneration, auf eine physische, politische, soziale, künstlerische und religiöse Wiedergeburt.

I.

Periode der unreflektiert christlichen Religiosität.

R. Wagner ist seiner Herkunft nach ein Mitteldeutscher. Seine Vorfahren waren sächsische Schulmeister, d. h. selbst mitten im Volk stehende religiöse und sittliche Erzieher des Volks, Organisten, Pfleger des geistlichen und des Volksgesangs, ein ehrenwertes Geschlecht. Sein Großvater, ursprünglich Theologe, wurde, um seine Geliebte heiraten zu können (Koch 22), Torschreiber, sein Vater, der die Rechte studierte, hat es zum Polizeiaktuarius in Leipzig gebracht. Hier wurde der große Zukunftsmusiker am 22. Mai 1813 als 9. Kind geboren, einige Monate vor der Völkerschlacht, deren Folgen seinem Vater Nov. 1813 den Tod brachten. Seine Mutter muß nach dem Bilde in des Tondichters sorgsamer Biographie von Glasenapp eine schöne Frau und nach ihres Sohnes Zeugnis eine vortreffliche Mutter gewesen sein. Sie heiratete schon August 1814 (Koch 35) den besten Freund ihres Mannes, den Maler und Komiker am Dresdener Theater, Ludwig Geyer. Mit dem Theater trat der Knabe alsbald in innigste Berührung. Schon sein Vater war ein Kenner und enthusiastischer Verehrer der Bühne. Sein Oheim Adolf, ein Mann von umfassendem literarischem, philosophischem, kunstgeschichtlichem Wissen, war eine Künstlernatur und der Verfasser einer Schrift über Theater und Publikum. Richards älterer Bruder Albert, zuerst Mediziner, seine

Schwestern Rosalie, Luise, Klara, später auch Alberts zwei Töchter folgten alle dem Wagnerschen Drang auf die weltbedeutenden Bretter. Sein Stiefvater gewährte dem Knaben volle Freiheit vor und hinter den Kulissen seine Bühnensehnsucht zu stillen (IV, 251)[3]).

Wohl keiner unserer großen Dichter und Komponisten hat so früh und so eifrig wie der Bayreuther Meister die Theaterluft in sich eingesogen. Neben diesem Vorzug hat er noch einen anderen vor manchem Dichter und den meisten Musikern voraus, er hat eine Gymnasialbildung (auf der Dresdener Kreuz- und der Leipziger Nikolai- und Thomasschule) genossen und mehrere Semester auf der Universität Musik und Philosophie studiert. Der Knabe war nicht von überraschender Begabung, am wenigsten in musikalischer Beziehung, aber er war schon früh ein glühender Verehrer Webers und Shakespeares. Der Freischütz war sein musikalisches Evangelium. Mit etwa 14 Jahren entwarf er ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war. „Zwei und vierzig Menschen, so erzählt Wagner wohl mit zu starker Selbstironie, starben im Verlauf des Stückes, und der jugendliche Dichter sah sich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil ihm sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären." Um dieselbe Zeit siedelte die Familie nach des zweiten Vaters frühem Tode wieder nach Leipzig über, wo sich der Knabe für eine ungerechtfertigte Zurücksetzung im Nikolaigymnasium durch dauernde Faulheit rächte und seine klassischen Studien völlig vernachlässigte. Einen um so unauslöschlicheren Eindruck empfing er in den Gewandhauskonzerten durch Beethoven, so daß er — vorbedeutend genug — beschloß, sein großes Drama mit einer selbstkomponierten Musik herauszugeben. Er studierte, wenn auch noch liederlich und zerfahren, Musik und komponierte als Primaner eine Paukenschlag-Ouvertüre, die auch wirklich im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Sein Können vertiefte sich, als er 1831 die Universität Leipzig bezog und durch das Studium des Kontrapunktes bei dem vortrefflichen Thomaskantor Theodor Weinlig seine musikalische Selbständigkeit sich erwarb. Von seinen Universitätsvorlesungen in Aesthetik und Philosophie profitierte er freilich nicht viel, da er sich „allen Studentenausschweifungen überließ und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie ihn bald anwiderten" (I, 7). Das war die Zeit, als die Pariser Julirevolution (1830) die Gemüter der Jugend in ihren Strudel riß. Unser Student gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Hatte die Lektüre des berühmten Romantikers und Musikers E. T.

---

3) Nietzsche (der Fall Wagner 42, Anm.) stellt die Behauptung auf, R. W.s Vater sei nicht Friedrich Wagner, sondern Ludwig Geyer gewesen. Aug. Püringer, R. W.s Familienbriefe. Allg. Musikzeitung ed. Leßmann 1. Febr. 1907 hält die Sache für ausgemacht und verweist auf den Briefwechsel mit Wesendonks (W. 48) und die Familienbriefe (W. an Cäcilie 1859. 1870 u. A.). Koch, R. W. 35—37 läßt die Frage unentschieden.

A. Hoffmann, des Verfassers der „Elixiere des Teufels“ ihn mit 16 Jahren zum tollsten Mysticismus angeregt[4]), der sich zu musikalischen Halluzinationen steigerte, so spukte ihm jetzt Heinse's kraßsinnlicher „Ardinghello“ (IV, 253) und Laubes „Jungeuropa“ (eine schlechtere Auflage von Klingers berühmtem Drama „Sturm und Drang“) durch alle Glieder. Als Anhänger der jüdischen Schriftsteller Heine und Börne begann er das Nationale und die „philisterhafte christliche Moral“ zu verachten und bekam einen internationalen Zug. Er lernte die Materie lieben, Schönheit des Stoffs, Witz, Geist waren ihm herrliche Dinge. Sie fand er bei den Franzosen und Italienern. Die Deutschen erschienen ihm zu schwerblütig und unbeholfen, Beethovens 9. Symphonie als Abschluß einer Kunstepoche, über die keiner hinausdringen könnte. Darum müsse die Musik ganz neue Bahnen einschlagen. In seiner ersten 1834 erschienenen Oper, den „Feen“, war sein musikalisches Ideal noch Beethoven und Weber. In seinem zweiten, größeren Werk, dem „Liebesverbot“, wendete er sich den damals in Blüte stehenden romanischen Komponisten zu. Den Stoff entlehnte er aus Shakespeare's „Maaß für Maaß“, modelte ihn aber ganz im Sinne des jungen Europa. Die freie Sinnlichkeit trug den Sieg davon.

Des Komponisten äußeres Leben verlief damals in der Kapellmeistermisère, die er schon mit 21 Jahren zu kosten bekam. 1833 wurde er in Würzburg unter der Leitung seines Bruders Albert Chorrepetitor, 1834 Musikdirektor am Stadttheater zu Magdeburg, das alsbald verkrachte, 1836 erhielt er die gleiche Stellung in Königsberg, 1837 in Riga. Mit 23 Jahren tat er einen verhängnisvollen Schritt. Er verheiratete sich unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen, gedrückt von Schulden, mit der schönen Schauspielerin Wilhelmine (Minna) Planer (IV 256 f.). Sie ist ihm, auch in der Zeit des tiefsten Künstlerelendes in Paris, eine treue, aufopfernde Gattin gewesen. Aber beide waren ein zu ungleiches Gespann. Für seinen unruhigen Geist war sie wohl manchmal recht kleinlich. Seine hochfliegenden Pläne wußte sie wenig zu würdigen. So wurde die Ehe mit der Zeit immer unglücklicher. Dazu kam der Widerwille gegen seine Dirigententätigkeit an kleinen Provinzialbühnen, an denen er das seichteste Zeug aufführen mußte. Er lechzte nach Paris, wo der große Bühnenzauberer Meyerbeer europäische Erfolge errang. Dort allein konnte er, ein Jungeuropäer, wie er war, berühmt werden, und darnach schlugen alle Pulse seines ihm angeborenen Machtinstinkts. Geld hatte er jämmerlich wenig, aber das focht den großen Genius nicht an. Mit seiner Frau, seinem großen Hund und zwei fertig komponierten Akten seiner an Bulwer angelehnten großen Oper Rienzi machte er an Bord eines Segelschiffes eine höchst abenteuerliche von Stürmen unterbrochene Fahrt nach London (IV, 260). Damals gewann die Sage vom fliegenden Holländer in seiner Phantasie Gestalt. In Boulogne führte er Meyerbeer die Rienzikomposition vor und erhielt von ihm Empfehlungen, denn damals hatte er das „Juden-

4) H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner, Harmonien und Parallelen. Deutsche Bücherei 63.

tum in der Musik" noch nicht geschrieben. Aber er kam an der großen Oper nicht an und fuhr sein Lebensschiff an all den Klippen fest, die auf der Laufbahn eines Künstlers drohen. Sein „Liebesverbot" mit seinem frivolen wie aus gallischem Geist geborenen Text und seiner leichtgeschürzten Musik wurde am Renaissancetheater angenommen, aber nur um bei dem eben hereinbrechenden Bankerott mit in der Versenkung zu verschwinden. Das Elend das ihn an den Rand des Abgrundes brachte und ihn beinahe die „Phiole" mit dem „braunen Saft" in die Hand drückte, hat der unglückliche Künstler in einigen an die Art E. T. A. Hoffmanns erinnernden (Louis 37) Novellen, besonders in der „Pilgerfahrt eines deutschen Künstlers zu Beethoven" und ein „Ende in Paris" ergreifend geschildert (IV, 262)[5]. In Frankreich lernte sich der Jungeuropäer und Kosmopolit wieder als Deutscher fühlen, wie er in der Einleitung zu Le Freischutz 1841 mit Rührung bekennt (I, 220 ff., IV, 268). Trotz seines Hungerleiderdaseins dichtete er im Anschluß an seine Erlebnisse zur See und eine Novelle von Heinrich Heine, mit dem er in Paris in persönlichen Verkehr getreten war, den Text des fliegenden Holländers und komponierte ihn in 7 Wochen. Meyerbeer verschaffte ihm die schnelle Annahme der Oper in Berlin (I, 19). Den fertigen Rienzi sandte Wagner an das Dresdener Hoftheater ein. Und das war sein Glück. Im Frühjahr 1842 kehrte er nach Deutschland zurück und erhielt, nachdem sein Rienzi einen bedeutenden Erfolg erzielt, 1. Februar 1843 den vielumworbenen Kapellmeisterposten in der sächsischen Residenzstadt, den er, eine Beschränkung seiner Freiheit fürchtend, mit einem gewissen Zögern annahm. Der in der Fremde verachtete Notenschreiber, der nur von seinen Schulden gelebt hatte, war in der Heimat mit einem Male zu Ruhm und einer gesicherten Existenz gelangt.

Mit dem „fliegenden Holländer" (1842—43) dem 1845 der Tannhäuser, 1846—47 Lohengrin folgte, betrat Wagner ein ganz neues selbständiges Gebiet seines Schaffens (IV, 266 ff.). Wenn er auch mit dem bisher üblichen Stil der Oper nicht brach[6]), machte er sich doch dichterisch und musikalisch in erstaunlicher Weise unabhängig von seinen Vorgängern und bereitete die Schöpfung des Musikdramas vor. Freilich einen durchschlagenden Erfolg erzielte er nicht. Er hatte mit der Philistrosität des Publikums, den Intriguen der Intendanz, der Begeiferung durch die Lokalpresse unaufhörliche Kämpfe. Er übertrug seine Verbitterung über die künstlerischen Verhältnisse in Dresden und dem größten Teil von Deutschland auch auf die Politik und wurde so in den Strudel der sächsischen Mairevolution 1849 hineingezogen. Hugo Dinger hat diese Periode von Wagners Leben nach den Akten geschickt und objektiv beschrieben. Des Komponisten politische Ansichten waren so phantastisch, daß er in der berühmten Rede im Vaterlandsverein vorschlug, man solle in Sachsen die Republik einführen, aber den König als Präsidenten an ihre Spitze stellen. Beim Einrücken der Preußen mußte Wagner fliehen. Er eilte zunächst

5) R. Sternfeld, Aus R. W.s Pariser Zeit. Deutsche Bücherei 64. 65.
6) G. Adler, R. W. Vorlesungen. Lpzg. 1904.

zu Liszt nach Weimar, verbarg sich einige Tage in dem nahegelegenen Magdala und wandte sich dann, nachdem er auf der Wartburg (IV, 273) noch einmal den deutschen Wald hatte rauschen hören, nach kurzem Pariser Aufenthalt nach Zürich (29. Mai 1849. L. I, 20). Nun hatte er keine Heimat mehr.

Mit dem Jahr 1849 schließt die erste Hauptperiode von Wagners Leben, die man im ganzen als Vorbereitung auf sein künftiges reiches Schaffen bezeichnen kann. Welches sind seine religiösen Anschauungen während dieser Zeit?

Bei ihrer Feststellung muß man sich vor allem vor einem Fehler hüten, der nicht von allen Wagnerkennern, nicht einmal ganz von den äußerst besonnen urteilenden Lichtenberger und Louis vermieden wird, nämlich frühere Werke durch spätere Aussagen des Dichters über sie „authentisch auslegen" zu wollen. Vielmehr darf man sie wie jedes Literaturprodukt nur aus ihrem eigenen Zusammenhang, aus ihrer eigenen Stimmung heraus verstehen. Wagner war, wie wir schon oben angedeutet, eine so impulsive Natur, daß er in jedem Abschnitt seines Lebens diejenige Grundanschauung, die ihn gerade beherrschte, mit Feuer und Flamme vertrat und darüber außer Acht ließ, ob er früher vielleicht über denselben Gegenstand ganz anders gedacht und geschrieben hatte. Ein deutliches Beispiel für unsere Behauptung bietet die Beurteilung des Tannhäuser durch den Dichter selbst. In seiner „Mitteilung an meine Freunde" im Jahre 1851 (IV, 278 ff. Lichtb. 119 ff.) bezeichnet er den Tannhäuser als eine Art revolutionäres Drama, hervorgegangen aus dem Abscheu über die modernen unsittlichen und verlogenen Verhältnisse. 1856 in einem Brief an seinen Freund Röckel (Rö. 65—69) behauptet er von derselben Oper, daß sie die „hohe Tragik der Entsagung der endlich notwendig eintretenden einzig erlösenden Verneigung des Willens" darstelle. Welcher Wagner hat bei diesen sich deutlich widersprechenden Aussagen nun recht, der von 1851 oder der von 1856? Jedenfalls, wie sich alsbald zeigen wird, keiner von beiden. Denn 1851 urteilt er aus seiner revolutionären Züricher Gesinnung, 1856 aus seinem Schopenhauerschen Pessimismus heraus. 1844—45, als er die Oper dichtete und komponierte, können ähnliche Stimmungen nur ganz unbewußt als Ahnungen des Künftigen in seinem Gemüt aufgetaucht sein. Seinem denkenden Bewußtsein lagen beide Auffassungsweisen noch ganz fern. Er stand damals noch auf dem unreflektiert christlichen Standpunkt.

In Sachsen herrschte damals noch der Rationalismus, ab und zu verbunden mit gemäßigt pietistischen oder romantischen Elementen. Gott, der Schöpfer, Lenker und Erhalter der Welt, war noch nicht „tot", wie Zarathustra-Nietzsche verkündet, nicht blindes

Ungefähr, sondern eine freundliche Vorsehung leitete die Geschicke der Menschen, die Tugend war noch kein leerer Wahn, und im Jenseits gähnte noch nicht – das Nichts, sondern die Frommen erwartete der Himmel mit seinem milden Heiland und seinen holden Engeln und öffnete schließlich auch dem reuigen Sünder seine Pforten.

Und ob die Wolke sie verhülle,
Die Sonne bleibt am Himmelszelt.
Es waltet dort ein heil'ger Wille.
Nicht blindem Zufall dient die Welt.
Das Auge, ewig rein und klar,
Nimmt aller Wesen liebend wahr.

Das war die Atmosphäre, durchsonnt von Webers rührender Musik, in welcher der Gymnasiast heranwuchs. Auch der Student und jugendliche Kapellmeister – wenn er auch politisch und künstlerisch dem jungeuropäischen Radikalismus zuneigte, scheint die religiösen Anschauungen der Knabenzeit nicht wesentlich geändert zu haben. Als er am 2. Advent 1833 seine erste Oper, „die Feen", vollendet hatte, schrieb er unter dem Läuten der Glocken die Worte darunter: „Finis. Laudetur Deus. Richard Wagner."

Auch der Rienzi trägt – neben dem revolutionären – ein religiöses Gepräge (IV, 257). Zu dem Gott, der Rom neuerschaffen, hebt der Held die Hände im Gebet (5. Akt).

Allmächtiger Vater, blick herab,
Hör mich im Staube zu dir flehn,
Die Macht, die mir dein Wunder gab,
Laß jetzt noch nicht zu Grunde gehn.
Du wandeltest des Volkes Schmerz
Zu Hoheit, Glanz und Majestät –
O Gott, vernichte nicht das Werk,
Das dir zum Preis errichtet steht!
Ach löse, Herr, die tiefe Nacht,
Die noch der Menschen Seelen deckt,
Schenk uns den Abglanz deiner Macht,
Die sich in Ewigkeit erstreckt!

In Tannhäuser und Lohengrin findet das Gebet gleichfalls eine häufige und ergreifende Verwendung. Die Pilger singen auf ihrem Zuge nach Rom:

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
Der du des Sünders Hoffnung bist.

Tannhäuser, dem Venusberg entflohn, ist unter dem Geläute der langentbehrten von fern her klingenden Kirchenglocken vor dem Kruzifix niedergesunken, des frommen Wolfram Seele sammelt sich im Gebet, um der Liebe reinstes Wesen besingen zu können,

er bittet den Abendstern, den Geist der engelrein zum Himmel auffliegenden Elisabeth zu grüßen, und diese selbst erhebt sich in Bitte und Fürbitte zu Maria:

Wenn je in tör'gem Wahn befangen
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt' in mir,
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es töt' in meinem Herzen.
Doch konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demutvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nun anzuflehn für *seine* Schuld.

Elsa wendet sich in mystischer Verzückung an die Gottheit. Und König Heinrich begreift ihren frommen Sinn und ruft Gott als Richter im Entscheidungskampfe an:

Mein Herr und Gott, nun ruf ich dich,
Daß du dem Kampf zugegen seist.
Durch Schwertes Sieg ein Urteil sprich,
Das Trug und Wahrheit klar erweist.
So hilf uns, Gott, zu dieser Frist,
Weil unsre Weisheit Einfalt ist.

Auch Lohengrin, der gottgesandte Held, senkt sich dicht am Strande zu einem kurzen Gebet auf die Kniee.

Diese Zitate, die sich leicht vermehren lassen, zeigen klar die Bedeutung des *Gebets* in Wagners Werken und in seiner damaligen Weltanschauung (gegen Louis 103 f.). So etwas ist nicht Opernmache, auf den Effekt zurechtgestutzt, sondern Lebensüberzeugung. Das beweist nicht bloß die Wärme der Empfindung, die uns aus jenen Gebeten entgegenweht, sondern auch die Tatsache, daß in ihnen vielfach gerade die wichtigsten Wendepunkte der Handlung vorliegen. Schließlich aber sind Aeußerungen aus des Dichters etwa gleichzeitigen, vielfach auf seine intimsten Lebensschicksale bezugnehmenden Prosaschriften hierfür ausschlaggebend. In der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" läßt er einen enthusiastischen Musiker, in dessen Bild wir unsern Komponisten leicht erkennen, sich durch „Fasten und Beten" (I, 98), durch ein stilles Gebet (I, 103–104) auf des großen Beethoven Besuch vorbereiten. In jener schrecklichen Zeit mußte Wagner selbst so fasten und hungern, daß er Gott in seiner Not unter Tränen um Hilfe anrief (Dinger 28). Eine eigentümliche mystische, aus Musik und Religion, Gottes- und Geniusanbetung zusammenfließende Stimmung

beherrschte ihn in jenen Jahren, so daß er mit seinem sterbenden Musiker ausrufen konnte:

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, Ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst, – Ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt. Ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden. Ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde. Ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod rein aufgelöst sein wird (I, 135).

Diese Stelle zeigt zugleich Wagners festen Unsterblichkeitsglauben in jener Periode seiner Entwicklung, der auch i. J. 1844 in seiner Gedächtnisrede auf sein vergöttertes Vorbild Weber einen deutlichen und schönen Ausdruck gefunden hat (II, 48):

Und sieh, wir brauchen hier nicht bildlich zu reden, dein Weib, deine Kinder harren dein in Wirklichkeit. Bald vernimmst du über dieser Ruhestätte den Tritt deines treuen Weibes. — Sie gehört der Welt der Lebenden, du bist ein seliger Geist geworden.

Auch in seiner am 14. Juni 1848 (Di 102) im Dresdener Vaterlandsverein gehaltenen Rede (Di 107–135) steht Wagner durchaus auf christlich frommem Standpunkt: Gott verleiht dem Menschen, der Krone der Schöpfung, seine Fähigkeiten (115), er erleuchtet ihn (117), gibt ihm die Menschenrechte (121), er erkürt die Fürsten (129) und verwirft sie, wenn sie ihre Pflicht versäumen (130). Der König von Sachsen wird den Geist dieser gotterfüllten Zeit (127) verstehen (134), die nicht der Knechtschaft der gemeinsten Materie sich unterwerfen (120), sondern, die hinter prunkenden Dogmen bisher verborgene Erfüllung der reinen Christuslehre bringen wird (118).

Zu der hier ausgesprochenen starken Ueberzeugung von einem jenseitigen Leben und einem gnädigen Walten der Gottheit gesellt sich der Glaube an Schuld und Sühne, Heil und Gnade und besonders an Erlösung, wie er sich durch alle Dramen Wagners seit dem „Holländer" zieht und im Tannhäuser und Lohengrin eine spezifisch christliche Form angenommen hat.

Im „fliegenden Holländer" ist die Sage vom „ewigen Juden" vom Land auf den Ozean übertragen. Ein holländischer Schiffskapitän hatte einst beim Teufel geschworen ein Kap zu umschiffen und „in Ewigkeit nicht abzulassen" (I, 271 ff.). Der Teufel ergreift ihn beim Wort. Er verdammt ihn ewig, die Wasserwüste zu durchziehen und nie sterben zu können. Aber ein Engel erbarmt sich seiner und verspricht ihm Erlösung von diesem Fluch, wenn er ein Weib finde, das ihm Treue halte. Vergebens wirft der Unglückliche alle 7 Jahre die Anker am Lande aus. „Er fand noch nie

ein treues Weib", bis Senta, ein norwegisches Schiffermädchen, schon längst durch Mitleid zu dem unheimlichen Schiffer, dessen Geschichte sie gehört, hingezogen, wie mit magnetischer Kraft an ihn gefesselt, ihm Treue verspricht und hält. Als er an ihr zweifelt, stürzt sie ihm nach in die Wellen und bringt ihm durch ihren Tod das Heil, die Erlösung, d. i. den längst ersehnten Untergang (I, 261, IV, 265).

Mitleid, Aufopferung, Suchen nach dem verlorenen Himmel, Treue bis in den Tod, stolze Auflehnung gegen Gottes Macht, Streit von Teufel und Engel um eine Menschenseele und vor allem Erlösung, der Grundgedanke der ganzen Dichtung, sind Motive, die an die Religion anklingen und deshalb hier genannt zu werden verdienen.

Wichtig ist auch, daß der Dichter von seinem eignen Wesen, von seinen bisherigen tiefschmerzlichen Lebensirrfahrten, die ihn in Paris zur Zeit der Abfassung dieses Werks fast zum Selbstmordgedanken brachten, ein gutes Teil in dieses Drama hineingelegt hat. Bezeichnenderweise hat er die Erlösung damals in der „ewigen Vernichtung" gefunden, ein Zug, der seine spätere pessimistische Periode und die Götterdämmerung schon vorausahnen läßt.

Die Dichtung des Tannhäuser ist eine Kombination der wohl aus der Reformationszeit stammenden ergreifenden Ballade vom Ritter Tannhäuser:

„Ich will gen Rom, wohl in die Stadt
Mich dort dem Papst vertrauen"

und dem recht unbedeutenden, im 13. Jahrh. verfaßten Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg. Dazu sind Motive von Heinrich Heine und E. T. A. Hoffmann verwendet. Die Charaktere wie die Grundgedanken treten sowohl im Text als in der Musik hier viel plastischer hervor als im Holländer. Sie sind fast durchweg dem christlichen Anschauungskreis entnommen. Zwei Welten treten einander gegenüber: Hölle und Himmel, sinnliche und reine Liebe, Venus und Elisabeth. Zwischen beiden steht Tannhäuser, der Vertreter des ehrgeizigen, schönheitsdurstigen, liebesuchenden, trotzigen, irrenden, bußfertigen, verworfenen und erlösten Menschen. Der Ritter und Minnesänger Tannhäuser erschlafft in der Wonne des Venusberges, er lechzt wieder nach Waldesrauschen und Glockenklang, „aus Freuden sehnt er sich nach Schmerzen", nach Buße, nach Tod.

„Mein Heil ruht in Maria!"

Auf diesen Ruf versinkt das Venusreich. Tränenüberströmt kniet der Gerettete vor dem Bilde der Himmelskönigin. So finden ihn der Landgraf und die Wartburgsänger. Er kehrt ins Menschenleben zurück und findet die reine, keusche Minne in Elisabeth.

Aber die Sinnenlust, die Höllenmacht läßt ihn nicht los. In dem Wettkampf mit dem edlen Wolfram, in welchem er die reine Elisabeth erwerben will, muß er, getrieben durch eine unwiderstehliche Macht, der Venus Lob verkünden. Er ist dem Tod verfallen, aber die keusche Fürstin, obwohl durch sein Lied im innersten verwundet, bittet für ihn. Er bereut, er pilgert nach Rom, doch der Papst, die Kirche stößt ihn in die Verdammnis. Vernichtet kehrt er zurück, den Tod im Herzen. Er ruft Frau Venus an. Da naht der Zug mit Elisabeths Leiche, die für ihn den Himmel angefleht, um ihn gestorben. An ihrer Seite sinkt er tot nieder. Der dürre Stab wandelt sich in ein grünendes Reis. Er ist erlöst durch die himmlische Liebe einer reinen Jungfrau.

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Teil genommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen!

Fürwahr ein erschütterndes Drama, hervorgegangen aus des Dichters innerstem Erleben und in erhebenden Tönen den Sieg der ewigen Liebe über menschlichen Irrtum und Sünde feiernd!

Hat der Dichter im Tannhäuser sein eigenes ungestümes Sehnen nach Macht, Schönheit, irdischen Freuden geschildert (Lichtb. 141), das doch der Entsagung weichen muß, damit er die höchsten Ziele als Künstler nicht verfehlt, so stellt er im Lohengrin sein unermüdliches aber unverstandenes Streben dar, der von Torheit befangenen, von Haß zerrissenen Welt, die sich in Elsa und Ortrud verkörpern, das Ideal, seine himmlische Kunst, zu offenbaren. Tannhäuser ist das Bekenntnis seiner menschlichen Schwäche, Lohengrin die Verkündigung seines göttlichen Berufs.

So trägt denn auch diese Dichtung einen durchaus religiösen Stempel.

Auch hier der Kampf zweier Reiche — der Finsternis und des Lichts. Ortrud, die Fürstin aus Friesenstamm, die arglistige Zauberin, dient den alten unheimlichen Göttern des besiegten Heidentums, Wotan und Freya (die Wagner später im „Ring" so ganz anders dargestellt hat). Elsa, des Mordes an ihrem eigenen Bruder beschuldigt, findet ihre Zuflucht bei dem Christengott, welcher Lohengrin, den Ritter des heiligen Gral, als himmlischen Retter in höchster Not entsendet. Aber das liebende und doch durch den Zweifel schwach gewordene irdische Weib vermag das Mysterium seiner göttlichen Natur nicht zu erfassen. Sie tut die verhängnisvolle Frage. Er kehrt zurück zur Gralsburg, und Elsa bricht entseelt zusammen. Die göttliche Gnade neigt sich herab zur schwachen und sündigen Welt. Vergeblich! Die Welt ist zu klein für die Größe der Offenbarung. Es ist als ob aus weiter Ferne ein Moll-Akkord

aus dem Johannesevangelium in das Drama vom Schwanenritter herüberklänge: „das Licht schien in die Finsternis, aber die Finsternis hat es nicht ergriffen".

Nach der Beendigung des Lohengrin, für den er die ernstesten wissenschaftlichen Quellenstudien gemacht und den er mit dem ganzen Zauber seiner Musik umgeben hatte, wandte sich unser Dichter, empört über die öde Kleinlichkeit und Verruchtheit der umgebenden Welt, mehr und mehr sozialen, weltverbessernden, ja revolutionären Gedanken zu. Ihr Ergebnis ist einerseits der Entwurf des Nibelungenmythus (1848), den wir aber erst im III. Teil bei Besprechung des „Rings" behandeln wollen und andererseits sein 1848 entworfener „Jesus von Nazareth"[7]), der uns über die bisherigen religiösen Gedanken Wagners hinausführt. Ein merkwürdiges Buch! Es zerfällt in 3 Teile: 1) Dichterischer Entwurf, 2) Ausführungen, 3) Zitate.

Zuerst die Skizze eines Jesusdramas in 5 Akten, von denen 2 in Galiläa, 3 in Jerusalem spielen. Die wichtigsten Szenen sind: Barabbas und Judas als Revolutionäre, die Jesus zu gewaltsamem Auftreten bewegen wollen. Erweckung des 12jährigen Mädchens. Die Sünderin, d. i. Maria Magdalena. Umgang mit Zöllnern, Tadel der Pharisäer, Jesu Mutter besucht und versteht ihn. Rede über den Opfertod. Der reiche Jüngling. Speisung. Rede vom Schiff aus über Erlösungstod und Wiederkunft. Pilatus und Kaiphas verbündet gegen das freie Volkstum. Jesu Einzug, Tempelreinigung. Volksjubel. Große Rede gegen Pharisäer und Gesetz. Abendmahl. Salbung, Judas Verrat. Rede über den Opfertod. Gethsemane, Gefangennahme. Petrus tritt für Jesus ein. Petri Verleugnung. Pöbelgeschrei. Verurteilung. Jesus in Purpurmantel und Dornenkrone. Die beiden Marien nnd Johannes folgen zum Kreuz. Judas bekennt seine Tat. Des Petrus Reue. Erzählung des Todes. Petrus, vom heiligen Geist beseelt, predigt das Evangelium. Aufnahme Vieler in die neue Gemeinde.

Diese Skizze bietet nur den Rahmen für eine Anzahl im 2. Teil ausgeführter seltsamer, aphoristischer Ideen, die manchmal an die schroffen Anschauungen des Apostels Paulus über das Gesetz, dann an dunkle, gnostische Gedankengänge oder gar an sozialistische Sätze wie „Eigentum ist Diebstahl" erinnern. Ich versuche, sie einigermaßen in ein System zu bringen: „Gott ist der Vater und der Sohn und der heilige Geist, denn der Vater zeuget den Sohn durch alle Zeiten und der Sohn zeuget wieder den Vater des Sohnes in alle Ewigkeit. Dies ist das Leben und die Liebe, dies ist der heilge Geist" (S. 27, ähnlich 39). Das Ineinandersein vom Vater und Sohn ist die Verwirklichung der ewigen Liebe (39). Diese Liebe ist das ewige Gesetz, welches vom Uranfang an die einzige Kraft war (29). Das ist zugleich das Gesetz des Fleisches oder der Natur (28). Der Verkünder dieses Gesetzes der Natur, des Geistes und der Liebe und

---

7) Jesus von Nazareth. Ein dichterischer Entwurf aus dem Jahr 1848, v. R. W. Breitkopf und Härtel 1888.

dadurch der Erlöser der Menschheit ist Christus. Dies ist der Grundgedanke des Dramas (27. 28). Wie geht diese Erlösung nun vor sich? Ursprünglich waren die Menschen mit Gott eins. Aus ihm stammt Adam, aus ihm Jesus (24) und alle Menschen (36). Sie sind alle Brüder (29) und Jesus ist ihr Bruder (24, 29). Wenn und solange sie das Gesetz der Liebe kennen und üben, sind sie Mitschöpfer Gottes und durch das Bewußtsein davon Gott selbst (29). —

Aber die Menschen blieben nicht in Gott, d. h. dem Gesetz der Liebe und der Natur, in dem sie unbewußt gelebt hatten. Sie kamen zum Bewußtsein, sie lernten das Nützliche und Schädliche kennen und nannten das Nützliche gut und das Schädliche böse. So schufen sie sich selbst ein Gesetz, das ihnen zum Fluch, zur Sünde ward (34 vgl. Paulus, Römer 7.).

Eins dieser selbstgemachten Gesetze ist das der Ehe. Diese besteht so lange zu Recht, als die zu notwendiger Ergänzung bestimmten Gatten sich lieben. Hört die Liebe auf, so ist die Ehe eine Tyrannei. Das Gebot sagt „du sollst nicht ehebrechen" ich aber sage Euch: Ihr sollt nicht freien ohne Liebe (33).

Ebenso sündig ist das 2. Hauptgesetz des Menschen, das des Eigentums. Es ist ein gutes Gesetz „du sollst nicht stehlen". Wer dagegen handelt, sündigt. Ich bewahre Euch aber, spricht Jesus, vor der Sünde, indem ich Euch gebiete: Sammelt Euch nicht Schätze. Wer sich Schätze sammelt, stiehlt, was der Allgemeinheit zum allgemeinen Genuß gehört (34 f.).

Die Gesetze haben also erst die Sünde in die Welt gebracht. (Paulus, Römer 7) Jesus ist gekommen, das Gesetz der Menschen aufzulösen und das Naturgesetz der Liebe zu verkünden.

Nach diesem Gesetz der Liebe soll der Mensch leben. Er soll dem Beispiel der Pflanze folgen, die sich naturgemäß entwickelt, für die Fortpflanzung sorgt und dann abstirbt. So lebten die Menschen in alten Zeiten naturgemäß, so die Patriarchen. Sie klammerten sich nicht aus Egoismus an die Unsterblichkeit, sondern wußten, daß sie in ihren Nachkommen weiterleben würden. So soll es auch weitergeschehen. Das Individuum wird unsterblich sein in der Art. Dies war das neue Gesetz der Natur und der Liebe, welches Jesus brachte. Weil aber die Welt in Egoismus und im Gesetz der Sünde verhärtet war, wurde ihr Erlöser ans Kreuz geschlagen.

„Ein merkwürdiges Buch!" werden nach dieser Skizze auch meine Leser sagen. Nichts mehr von Gott, dem himmlischen Vater, nichts von gut und böse, nichts von einem jenseitigen Leben. Die bürgerlich rationalistische Trias: Gott, Tugend, Unsterblichkeit weggewischt und dafür ein sozialistischer, naturalistischer Pantheismus. Und Jesus sein Verkünder, Jesus der Erlöser der Menschheit. — Wagners „Jesus von Nazareth" ist ein deutliches Uebergangsprodukt, einerseits zeigt er noch die tiefe Verehrung für den christlichen Heiland, andrerseits revolutionäre Gedanken und eine Weltanschauung, die schon auf Hegel und seinen großen Schüler Feuerbach mit deutlichem Finger hinweist (IV, 331 ff.).

II. Periode. Wagners Weltanschauung unter dem Einfluß des Junghegelianers Ludwig Feuerbach. 1849–1854.

Dieser Lebensabschnitt unseres Dichters ist im ganzen arm an wichtigen äußeren Ereignissen, für seine innere Entwicklung aber um so bedeutsamer. Der Dresdener Erkapellmeister war nach seiner Flucht aus Sachsen frei, wie der Vogel in der Luft. Frei von seinem lästigen Beruf, frei von aller offiziellen Heuchelei und Lüge, frei von dem Gefängnis, in welchem die revolutionären Genossen, besonders Kapellmeister Röckel, schmachteten, aber auch frei, als fahrender Geselle herumzuirren fern von dem Vaterland, das ihn ächtete, frei, irgendwo auf der Straße liegen zu bleiben, und, wenn Alles fehlschlug, zu verhungern. Zunächst verspürte er wenig von dem moralischen Katzenjammer, der einer großen fehlgeschlagenen Aktion zu folgen pflegt. Ein nie gekanntes „Wohlgefühl“ (IV, 334) durchdrang ihn, als er alles Vergangene hinter sich warf und erlöst von der Afterkunst sich ganz als wahrer Künstler fühlte.

Aber nach wenigen Wochen begann schon die Sorge um seine Existenz. Auf Liszts Rat wandte er sich, wenn auch widerwillig, noch einmal nach Paris, um durch dortige Opernerfolge Geld und Ruhm zu gewinnen.

Doch die „Hetzjagd“ (L. I, 22) war vergeblich, da sein künstlerischer Antipode, der „große“ Meyerbeer, die Reklame und alle Opernerfolge gepachtet hatte (L. I, 21–23). Schon nach einem Monat kehrte Wagner deshalb nach Zürich zurück, das ihm bis zum Jahr 1859 eine Freistatt gewährte.

Hier suchte er sich nun häuslich einzurichten. Aus der Heimat vertrieben wollte er sich doch ein Heim schaffen. Das konnte er — wenigstens jetzt — nicht ohne seine Gattin Wilhelmine, die in Dresden zurückgeblieben war. Merkwürdiger Gegensatz in seinem Wesen — auch in seinem Verhältnis zu dieser Frau! Als er auf dem Kammergut Magdala bei Weimar, wo er sich vor seiner Flucht verborgen hielt, nachts herausgeklopft wurde mit der Nachricht, seine Frau sei angekommen, fuhr er ärgerlich auf: „Was, das Weib!“ (Di. 187 f. Gl. II, 1. 352 ff.). Aber in Paris und Zürich fühlte er sich ohne sie ganz verlassen und beklagte ihre exponierte Stellung in den klatschsüchtigen und gehässigen Kreisen der Heimat.

An Liszt schrieb er: „Gib mir meine arme Frau — mache, daß sie heiter und mit einiger Zuversicht bald — schnell zu mir komme, ach, und das heißt leider in der Sprache des süßen neunzehnten Jahrhunderts — schicke ihr so viel Geld, als dir nur irgend erschwinglich ist! Ja, so bin ich — ich kann betteln — ich könnte stehlen, um jetzt meine Frau — wenn auch nur auf kurze Zeit — heiter zu machen. Du lieber guter Liszt! Sieh' zu, was du kannst und vermagst! hilf mir! hilf mir! lieber Liszt.“ (L. I, 35.)

Aus einer ähnlichen Tonart manchmal mehr piano oder forte,

crescendo oder decrescendo geht noch mancher andere Brief an den Weimarer Freund. (L. I, 23. 25. 26. 28. 34. 36. 38. 45. 48. 50. 60 f. 100. 118 u. f. f.) Nicht bloß seine Häuslichkeit, seine Frau, sondern Geld braucht der arme Exulant. Er hatte eben die Kunst noch nicht gelernt von der Luft — selbst der vortrefflichen Züricher Luft — zu leben und er klagt: „Ach, was diese gemeinste Sorge den Menschen entehrt!" Die Geldnot ist die chronische Krankheit, die sich durch den größten Teil von Wagners Leben hindurchzieht und die ihn hier in Zürich, wie früher in Paris und später in Wien peinigte. Wie sollte dies auch bei einem „stellenlosen Musiker" anders sein? Er verstand es nicht sich nach der Decke zu strecken, die Mitwelt hatte seine Bedeutung noch nicht erkannt, und Carnegies und Rockefellers waren damals noch seltenere Früchte als heute. Aber verlassen war er trotzdem nicht. Das ist in erster Linie das Verdienst seines wahrhaft edelmütigen Freundes Franz Liszt. Es ist rührend in dem 2 Bände umfassenden Briefwechsel zwischen Wagner und ihm zu beobachten, wie der musikalische Liebling Europas, der — zumal von der besseren Hälfte der Menschheit — vergötterte Maëstro, der feine Hofmann, der gewandte Diplomat mit unermüdlicher Geduld auf die Bitten und Wünsche, die Fragen und Klagen, die Entwürfe und Ideen seines nervösen und oft verbitterten Freundes in Zürich eingeht, für seinen Lebensunterhalt sorgt, ihm in Wort und Schrift alle Wege ebnet, seinen Werken, zumal dem Lohengrin durch die großartige Erstaufführung in dem kleinen Weimar am 28. Aug. 1850 zum Triumph verhilft und, obgleich selbst weltberühmt, hinter dem größeren Genius bescheiden zurücktritt. Wagner hat ihm für diese unvergleichliche Liebe in seiner „Mitteilung an meine Freunde" (IV, 337–341) ein Denkmal der Dankbarkeit gesetzt. Er war erstaunt, in ihm sein „zweites Ich" wiederzuerkennen. „Was ich fühlte, als ich die Musik — zum Tannhäuser — erfand, fühlte er, als er sie aufführte." „In dem Augenblick, wo ich heimatlos wurde, gewann ich — durch ihn in Weimar — die Heimat für meine Kunst." Von seinen übrigen Freunden, die ihm in jener Zeit nahe standen, kann ich, um kurz zu sein, nur die Namen nennen: Baumgartner, Sulzer, Frau Ritter und ihre Söhne, Peter Cornelius, Brendel, Uhlig, Gottfried Keller, Herwegh und last but not least Hans von Bülow.

Des Exulanten äußeres Leben verfloß einförmig genug. Um so reicher aber war der Ertrag seiner Arbeit, um so staunenswerter das Wachstum seines inneren Menschen.

In jene Periode fallen eine Reihe der berühmtesten ins Gebiet der Aesthetik gehörigen Prosaschriften, wie „Kunst und Revolution" Herbst 1849 (Th. 131 f), „Das Kunstwerk der Zukunft" Anfang 1850 (vgl. U., 15–18). „Kunst und Klima" April 1850, „Das Judentum in der Musik" Herbst 1850, unter dem ziemlich durchsichtigen Pseudonym K. Freigedank (L. I, 124 f. Gl. II, 1. 385 U. 43). „Oper und Drama" September 1851 (vgl. L. I, 99. 106. 108. 119). „Eine Mitteilung an meine Freunde" Ende Dezember 1851. Dazu wurde in jenen Jahren eines der größten Dichterwerke

Wagners, die Tetralogie, „der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einen Vorabend" im Januar 1853 (L. I, 214. 221) im Text (vorläufig) beendet und im November 1853 zu komponieren begonnen.

Wenden wir uns zunächst seinen Prosaschriften zu und werfen einen flüchtigen Blick auf ihre Form. Lessing, Schiller und Wagner waren alle drei zugleich Dichter und Aesthetiker. Sie schufen Kunstwerke und reflektierten über die Kunst. In Lessing übertrifft der Kritiker und Aesthetiker den Dichter, in Schiller, so scheint mir wenigstens, halten sich beide die Wage, in Wagner überwiegt ganz entschieden der Künstler. Wenn man Lessing unmittelbar neben Wagner stellt und vom „Laokoon" zum „Kunstwerk der Zukunft" oder zu „Oper und Drama" kommt, erscheint Lessing im Verhältnis zu Wagners Feuer öfters frostig, Wagner im Verhältnis zu Lessings Klarheit in Gedanken und Stil hie und da dunkel und schwülstig (Nie. W. i. B. 88 f.). Hat doch Lessing das Geständnis abgelegt, daß er seine Dichtungen „durch Druckwerk und Röhren aus sich heraufpressen mußte", und Wagner hat in seiner „Mitteilung" (IV, 330) bekannt, jeder Künstler werde es seinen schriftstellerischen Arbeiten ansehen, wie sehr er sich mit ihnen habe abquälen müssen, während er sich im Kunstwerk bündig und schlank aussprechen könne. Wagner wendet sich eben nicht hauptsächlich an den Verstand, sondern an das Gefühl (IV, 232 f). Er ist nicht so sehr reflektierend als intuitiv[8]).

1. Gehen wir nun auf den Inhalt seiner ästhetischen Schriften näher ein. In ihnen hat Wagner die politische, künstlerische, ethische und philosophisch-religiöse Weltanschauung, die er in jener Periode hegte, niedergelegt. Ihre Abhängigkeit von den Junghegelianern und speziell von Ludwig Feuerbach hat Hugo Dinger (i. J. 1892, S. 254 ff.) nachgewiesen, neben andern Glasenapp (i. J. 1896, II, 1. 348) und Chamberlain (i. J. 1901, S. 89, 186 ff.) möglichst abzuschwächen versucht, Lichtenberger (i. J. 1899, S. 201 ff.) größtenteils und Bürkner (i. J. 1906, S. 132 ff.) unbedingt anerkannt und besonders Louis

8) Es ist bis jetzt wenig bekannt, daß auch Lessing eine Vereinigung der Dicht-, Ton- und Tanzkunst erstrebt hat. Den ersten Hinweis hierauf erhielt ich von meinem Kollegen, Professor Hißbach-Eisenach. Ihm folgend fand ich die Bestätigung bei Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. Berlin 1880, Laokoon Nachlaß C, S. 433 bis 438, vgl. hierzu 115—118. 101 ff. Hamb. Dramaturgie 26. 27. 4. 5. Stück. Vogt und Koch, Gesch. d. deutschen Lit. 1897. S. 491 f. Da Lessings Laokoon-Fragmente erst 1869 herausgegeben sind (Blümner S. XV ff.) konnte Wagner 1850—52 von der Verwandtschaft mit seinen Ideen nichts wissen. — Wohl noch unbekannter ist, daß auch Novalis eine ganz ähnliche Auffassung von der Vereinignng der Künste hatte.

(i. J. 1898, S. 70 ff.) und R. Lück in seiner Dissertation: R. Wagner u. L. Feuerbach (Breslau 1905) überzeugend klargestellt. Die erste Auflage des „Kunstwerks der Zukunft" ist Feuerbach gewidmet (Gl. II, 1. 348, Bü. 132). Als Künstler will ihm Wagner zurückgeben, was der „Philosoph" ihm gespendet, und an Uhlig schreibt er am 20. Sept. 1850 (U. 61), daß Feuerbach das Werk mit Begeisterung und Entzücken gelesen habe. „Ich machte glücklich die Erfahrung – mit einem ganzen Kerl zu tun zu haben" (Rö. 15 f). Freilich später, als Wagner der Anhänger Schopenhauers und der Freund König Ludwigs geworden war, wollte er nicht gerne an seine Revolutionsträume und an seine Junghegelsche Philosophie erinnert sein. Darum verschwindet der Name Feuerbachs aus seinen Werken. Nur in der Einleitung zum III. und IV. Band der Werke (III, 1–7) gesteht Wagner, seine philosophische Begriffsbestimmung benutzt, aber zu unbesehen übernommen und dadurch manche Verwirrung angerichtet zu haben.

Feuerbach hat in der Zeit um und nach 1848 um seiner stürmischen, freiheitlichen Schriften willen einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Seine Bücher wurden sogar in Moskau von den revolutionären Klubs mit Begeisterung gelesen. So wurde der Führer des Dresdener Aufstands, Bakunin, sein Anhänger. Durch ihn und Röckel wurde der Dichter des Lohengrin vor der Lektüre seiner Schriften mit seinen Ideen im allgemeinen schon oberflächlich bekannt. Ludwig Feuerbach war als junger Theologe in Berlin des großen preußischen Staatsphilosophen Hegel Schüler geworden, hatte sich aber von seiner Philosophie des reinen Gedankens einer Art positivistisch-anthropologischer Anschauung zugewendet und mit dem Satz „Keine Philosophie, das ist meine Philosophie" dem streng schulmäßigen Denken den Laufpaß gegeben. „Gott war mein erster Gedanke, die Vernunft mein zweiter, der Mensch mein dritter und letzter." In diesen Worten schildert er seinen Uebergang von der Theologie zur Metaphysik und zum anthropologischen Atheismus. Es ist der Begriff des „Reinmenschlichen" oder wie es auch heißt des „Natürlichen", der „Natur" (III, 31 f.), die vor allem Wagner zu diesem Denker hinzog (IV, 102).

Der zweite Grundgedanke des anthropologischen Philosophen, den er noch von Hegel beibehalten, war der der Entwicklung. Die Menschheit wird — ohne göttliche Leitung – aus sich selbst heraus, durch das hauptsächlichste ethische Entwicklungsprinzip, die Liebe (oft, z. B. Wesen des Christentums, Leipzig, Wigand 1841, S. 48 ff., 61 ff., 77 ff.), eine immer höhere Stufe der Entwicklung ersteigen. Daher sein Glaube an die Zukunft, sein weitgehender Optimismus. – Der Dreiklang Liebe, Menschheitsentwicklung, Zukunft tönt nun auch in den Schriften des „Zukunftsmusikers" wieder.

Dieser Optimismus ist aber völlig atheistisch. „Keine Religion, das ist meine Religion" wird nun Feuerbachs Motto. Nicht „Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde", sondern umgekehrt muß es heißen. Gott ist das in den Himmel projizierte Bild des Menschen. Der Zweck seiner Schrift vom Wesen des Christentums ist es (Bü. 133), die Menschen aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern,

aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus Kammerdienern Gottes zu freien Bürgern der Erde, aus Christen zu Menschen zu machen. — Bei alledem ist Feuerbach ein feuriger Idealist. Er will die Menschen beglücken, sie zu seinen Idealen erziehen. Er preist die Religion des Atheismus. — Daß es eine solche merkwürdig Religion geben kann, hat uns seitdem der älteste Buddhismus gelehrt (Oldenberg, Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Berlin, Hertz, 1881).

Wagner, durch Feuerbachs Revolutions- und Menschheitsideen hingerissen, schwur auch zur Fahne des Atheismus. Wenn Dinger (S. 278) recht hat, so bestätigt manche ungedruckte Briefstelle seine fast an Gotteslästerung streifenden Urteile über „Gott und Unsterblichkeit", auf welche Liszt mit dem demütigen Bekenntnis seines schlichten Christenglaubens antwortete (L. I, 232). Aber in diesem lauten Gewühl schriller Töne ist doch bisweilen ein Unterton vernehmbar, der vergangene religiöse Stimmungen und zukünftige religiöse Ideen leise mit anklingen läßt.

Sehen wir den Züricher Exulanten so in seinen politisch-sozialen, ethischen und philosophisch-religiösen Anschauungen überall an Feuerbach anknüpfen, so sind seine künstlerischen Ideen in viel höherem Maße sein geistiges Eigentum und blieben es auch für später. Natürlich sind sie nicht, wie manche Wagnerschwärmer glauben machen möchten, wie Pallas gewappnet aus dem Haupt des Zeus entsprungen, sondern auch Wagner steht auf den Schultern seiner Vorgänger, ein Beweis, den neuerdings Guido Adler (R. Wagner, Vorlesungen, Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1904, vgl. Dinger 311) auch nach der musikalischen Seite von neuem erbracht hat.

2. Wagner ist sein ganzes Leben hindurch in erster Linie Künstler gewesen. Hat er auch von Feuerbach das Philosophieren gelernt, so sind seine Ideen über Philosophie und Politik, über Religion und Ethik doch nie um ihrer selbst willen ausgesprochen, sondern überall von seinen Grundgedanken über Kunst beeinflußt (VIII, 4). Eine Skizze derselben wird sich deshalb, wenn wir den Kern seiner Weltanschauung verstehen wollen, hier nicht umgehen lassen.

Schon einmal zur Zeit des Aeschylos und Sophokles, so bekennt Wagner, hat das Künstlervolk der Griechen sich zum vollkommensten Kunstwerk erhoben, dem „kommunistischen Drama". Es ist hervorgegangen aus der Religion, aus Mythos und Sage und ist somit mehr das Werk des Volks als eines Einzelnen. Es umfaßt die Dichtung, Musik und die lebendige Plastik und Pantomimik der Tanzkunst. Das ganze Volk lauschte ihm und wurde durch seine Ideale veredelt. Seit dem Verfall der griechischen Tragödie haben sich die in ihr vereinigten Künste getrennt und sind dadurch entartet. Die Musik ist teils im Kirchengesang in andächtigen Opferduft verflüchtigt (III, 77. 87), teils in Oratorien, Cantaten u. s. w. in kontrapunktlichen Künsteleien vertrocknet, teils in der Oper verflacht und verwildert (III, 84 ff.). Sie dient nicht mehr zur Erholung des Volks, sondern zum Amüsement der Protzen (III, 24). Durch die Verbindung mit dem volkstümlichen Tanz und Lied haben die Symphoniker Haydn, Mo-

zart, Beethoven die edle Himmelstochter für die Menschheit gerettet (III, 90 ff.). Aber diese „absolute" Musik mußte erst in der 9. Symphonie von neuem den Bund mit ihrer Schwester, der Dichtung, schließen, um aus unbestimmten Gefühlen zur klaren künstlerischen Tat sich durchzuringen. Sie führt zur Geburt des Wort-Ton-Dramas. — Die bewundernswerte Tanzkunst der Griechen ist völlig heruntergekommen zum Ballet und zum Cancan. Die moderne Tänzerin ist nur noch eine Gliederpuppe ohne Seele. Alles Leben ist ihr in die Beine gefahren (III, 71—77). Die Poesie (IV, 6—30) ist zum Epos und Roman herabgesunken und hat sich erst zur Zeit der Renaissance wieder zum Drama erhoben, das aus dem Roman oder aus der Geschichte seine Stoffe entlehnte. Shakespeare nimmt in der Tragödie einen so unvergleichlichen Platz ein, wie Beethoven in der Musik. Aber seine Bühne zwang ihn zu einer undramatischen Zersplitterung der Szenen und hinderte ihn an der nötigen Konzentration. Während die englische Bühne aus dem Volk, ist die französische aus dem Palast hervorgegangen (IV, 13). Sie war äußerst glänzend, aber seelisch leer. Goethes und Schillers dramatische Kunst bewegt sich zwischen den beiden Polen Shakespeare und Racine, zwischen Volksmäßigkeit und Formenschönheit. Diese lassen sich nicht vereinigen. Darum sind die Klassiker-Dramen keine Dramen. Ueberhaupt ist das Literaturdrama innerlich unhaltbar, eine seelenlose Dichtkunst, eine tonlose Musik (IV, 29). Speziell Schiller fehlte darin, daß er die Geschichte zum Gegenstand der Tragödie machte (IV, 23 ff.). Sie ist hierfür ein zu spröder Stoff. Nur aus dem Mythos kann das Drama geboren werden. Das Drama der Zukunft wird, wie das griechische, die Dicht-, Ton- und Tanzkunst vereinigen und sie auf dem Hintergrund einer großartig malerisch-plastischen Szenerie sich abspielen lassen.

Wieviel Unrichtigkeiten und Schiefheiten, wieviel Uebereilung und — Anmaßung in diesen revolutionären Kunsturteilen steckt, brauche ich nicht im einzelnen nachzuweisen [9]). Was das Drama anbetrifft, so verwechselt Wagner fortwährend eine der höchsten Formen desselben mit der einzig möglichen. Aber wer weiß, was die Zukunft bringt? Vielleicht kommt es unsern Urenkeln — als Ultrarealisten — einmal höchst grotesk und komisch vor, daß Götter und Halbgötter auf der Bühne singend ihre Gefühle vortragen und ihre Taten vollbringen. Das tat doch bei den Griechen nur der Chor. Aber bewunderswert an den Wagnerschen ästhetischen Schriften, trotz aller Irrtümer im einzelnen, bleibt doch die gewaltige Beherrschung des Gegenstandes, eine Menge treffender Bemerkungen besonders über Musik und Tanz, die ideale Auffassung der Kunst und des Kunstwerks und die Verachtung des damaligen degenerierten Kunstbetriebs.

3. In dem weiten Rahmen der Wagnerschen ästhetischen An-

---

9) Später hat Wagner viel gerechter und abgeklärter geurteilt, wie die Wesendonkbriefe, die Abhandlung über Beethoven IX, 61—126 und über Religion und Kunst X, 211—253 beweisen.

schauungen jener Periode nehmen nun seine religiösen Ideen zwar keinen sehr breiten, aber immerhin einen wichtigen Raum ein.

Am schnellsten wird vielleicht eine Skizze des Gedankengangs von „Kunst und Revolution" (1849) über seine damalige religiöse Weltanschauung orientieren. Freilich kann ich nur die Grundlinien dieser geistreichen, aber im einzelnen sehr anfechtbaren Geschichtsphilosophie vorführen (vgl. Louis 85. Rö. 21 ff.)

Als der Mann, der eben von dem Dresdner Maiaufstand kommt und an die Notwendigkeit und – trotz des jetzigen Fehlschlags – an den baldigen Sieg der Revolution glaubt, geht der Züricher Exulant auf allen Gebieten, auch auf dem der Religion von den damaligen unhaltbaren, verlogenen, zerrütteten Zuständen in Familie, Gesellschaft, Staat und Kunst aus. Wesentliche Schuld an ihnen trägt das Christentum.

Zunächst behandelt der Kritiker den Gegensatz von Christentum und Kunst. Auch hier nimmt er seinen Ausgangspunkt von Hellas. Der Grieche, von dem unsre europäische Kultur sich herleitet, stellte in den Mittelpunkt seiner Welt den schönen und starken freien Menschen (III, 9 f.) Aber Griechenland und mit ihm Athen und seine edle Menschheitsentfaltung wurde zertrümmert von dem brutalen Rom (III, 13). Die Nationen verloren ihre Freiheit und wurden die Sklaven der Weltbesiegerin. So starb auch die Kunst, und der Ekel am Dasein begann (III, 14). Sein reinster Ausdruck war das Christentum (III, 14). Mit seiner Herrschaft starb die Schöpferkraft des Menschen zur Ehre eines abstrakten Gottes. Aus der Willkür Gottes werden von nun an die menschlichen Dinge normiert, nicht mehr nach der Notwendigkeit der Natur (Kunst und Klima III, 211).

Das Christentum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze, jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keineswegs – wie die schönen Griechen irrtümlich wähnten – für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf Erden geschaffen, sondern ihn hier in einen Kerker eingeschlossen habe, um ihm zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung nach dem Tode einen endlosen Zustand allerbequemster, untätigster Herrlichkeit zu bereiten. (III, 14.)

Da die Welt des Teufels, d. h. der Sinne, war, so mußte der Christ auch der Sinnenwelt, aus der doch die Kunst ihre Stoffe schöpft (III, 15), ja jeder weltlichen Betätigung völlig entsagen, denn diese führte den Unglücklichen unwiederbringlich dem Teufel und der Hölle zu. Also nicht handeln, sondern glauben muß der Christ, d. h. seine eigene Jämmerlichkeit eingestehen (III, 14 f.) Der Grieche suchte seine Erbauung im Amphitheater, der Christ im Kloster, dort richtete die Volksversammlung, hier die Inquisition

(III, 16). Der hervorstechendste Zug der ganzen christlichen Jahrhunderte bis heute ist die Heuchelei (III, 16). Das Germanentum goß neues gesundes Blut in die entartete römische Welt. Aber der Despotismus der römischen Kirche suchte das kühne Selbstvertrauen der neuen Herrn der Welt immer von neuem zu erdrosseln (III, 16). Derselbe Freiheits-Trieb zeigte sich in der Kunst, aber auch er wurde gebrochen (III, 16). Denn die Kunst der christlich europäischen Welt war in ihrem tiefsten Innern zwischen Gewissen und Lebenstrieb unversöhnbar gespalten (III, 16). Das Rittertum und seine Poesie, die diesen Zwiespalt versöhnen sollte, konnte ihn nur um so krasser dartun. Das Leben jener Ritter war roh und leidenschaftlich, ihre Kunst überzärtlich und verhimmelnd. „Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus" (III, 17). Einst hatte der Dresdner Kapellmeister diese ritterlich romantische Poesie und ihre Ideen im Tannhäuser und Lohengrin verherrlicht, jetzt tut er alles, um diese „christlich verhimmelnde Tendenz" (IV, 279) beider Opern, welche ihm von den Kritikern immer wieder vorgehalten wurde, von sich abzuschütteln.

Als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war und geistlicher und weltlicher Despotismus sich die Hand reichten, da erfolgte die Wiedergeburt der Künste (III, 17). Die Renaissance, aus dem Geiste des Griechentums hervorgegangen, war die Verneinung des Christentums. Trotzdem war die Kirche dreist und heuchlerisch genug, sich mit den fremden Federn des Heidentums zu schmücken (III, 17). Freilich frei, wie die griechische wurde auch die Kunst der Renaissance nicht, sondern sie wurde die Dienerin der großen und kleinen Despoten, und Ludwig XIV. ließ sich auf seiner Hofbühne gewandte Verse von Tyrannenmord vordeklamieren. Heute ist die Kunst noch weiter heruntergekommen. Sie hat sich mit Haut und Haar an Merkur verkauft, den heilig hochadligen Gott der 5 Prozent, den geschäftigen Vertreter der Industrie (III, 18. 19), den Götzen der englischen und jüdischen Bankiers (III, 19). Der Hohepriester dieser feilen und geilen genußsüchtigen Bankierskunst ist nach Wagner der deutschfranzösische Jude Meyerbeer, den er im „Judentum in der Musik" und in „Oper und Drama" aufs heftigste angreift. Die Kunst und speziell das Theater sind zu modern christlichem Stumpfsinn (III, 21) heruntergesunken. Die Kunst ist Handwerk, der Künstler Handwerker, ja in neuester Zeit Sklave der Maschine geworden.

Das führt auf den sozialen Gegensatz von freiem Menschentum und Christentum.

Unsre heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des Menschen. Auch das ist die Schuld des Christentums (III, 25). Es hat den Zweck des Menschen so sehr

ins Jenseits gesetzt, daß er auf Erden nur noch die Bestimmung hat, sein Leben notdürftig zu erhalten:

„In einer Baumwollenfabrik ist der Geist des Christentums aufrichtig verkörpert (III, 25). Zu Gunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden, bis himmlische Handelskonstellationen den armen Arbeiter gnadenvoll in eine bessere Welt entlassen" (III, 26). Freilich auch der freie Grieche brauchte die Sklaverei. Das war die Schwäche dieses Sondermenschentums (III, 26). Aber auch das Christentum hat nichts gebessert. Es hat nicht die vielen Sklaven zu Freien, sondern die wenigen Freien auch noch zu Sklaven gemacht (III, 27). Sklaven sind wir heute noch. Nur der Reiche, besonders der Fabrikherr, der 100 oder 1000 Sklaven gebietet, ist der eigentliche Freiherr. „Unser Gott ist das Geld, unsre Religion der Gelderwerb" (III, 28).

Also: Jämmerlichkeit, wohin wir blicken! Das Christentum das Grundübel der Entwicklung Europas und der Gegenwart. Müssen wir da nicht verzweifeln? Nein! Die Zukunft wird das Heil bringen. Wie die Junghegelianer Ludwig und Friedrich Feuerbach die „Philosophie der Zukunft" und „die Religionen der Zukunft" verkündeten, wie aus den Ideen von Proudhon (Di. 257) und Marx das Phantasiebild des „Staates der Zukunft" aufstieg, so wurde Wagner der Herold des „Kunstwerks der Zukunft", dadurch seinen revolutionären Genossen überlegen, daß er durch sein Genie und seine Energie diesen Traum, wenigstens teilweise, zur Wirklichkeit gemacht hat.

Ein neues Zeitalter soll anbrechen. Diesem Grundgedanken sind alle ästhetischen Schriften in dieser Periode gewidmet (Di. 263). Dieses ideale Zeitalter wird herbeigeführt durch die Revolution (III, 29 ff.). Wagner war in jener ganzen Periode von 1849—1854 entschiedener Revolutionär, wenn auch nicht in der Praxis, so doch in der Theorie. Er erwartete, daß eine von Frankreich ausgehende (U. 20. Di. 294) Menschheitsrevolution mit all den Uebeln der Gegenwart, besonders mit der Kunstmisère, aufräumen würde. „Meine Sache ist, Revolution zu machen, wohin ich komme", schreibt er an Uhlig (U. 20. 21). Wie kann die Revolution die Wiedergeburt der Menschheit zu stande bringen? — Durch Rückkehr zur Natur (III, 31 ff.). Wie durch Abkehr von der Natur die ganze grundverfehlte Entwicklung Europas hervorgerufen wurde, so wird sie durch Rückkehr zu ihr wieder aufgehoben. Die Natur oder der Kosmos ist der Urgrund alles Seins (III, 42). Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit (III, 33. 42). Dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens (III, 42). Die Natur an sich ist unbewußt, in dem Menschen wird sie sich ihrer selbst bewußt (III, 43) — bekanntlich einer der Hegelschen Grundgedanken —.

Beide, Natur und Mensch, unterliegen der Entwicklung (III, 9. 31. 42. 50. 142). „Nichts in der Geschichte wird gemacht, sondern alles macht sich selbst nach innerer Notwendigkeit" (III, 32 f.). Und zwar ist diese Entwicklung kein unruhiges Durcheinander, sondern die Bewegung eines Stromes, der in derselben Hauptrichtung sich ergießt (III, 32 f.). Es ist also ein Fortschritt darinnen, wenn auch Wagner kein Vertreter einer strengen Teleologie genannt werden kann. Weil die Entwicklung notwendig ist, trägt sie auch ihren Zweck in sich selbst. Fremde Zwecke an sie heranzubringen, ist ein Grundirrtum. Alle Abstraktion, alles Herauszerren von fadenscheinigen Begriffen aus der Wirklichkeit, mit denen die Wissenschaft sich so gern abgibt (III, 43. Rö. 25 ff.), ist demnach verkehrt. Wahr und lebendig ist nur, was sinnlich, d. h. den Sinnen wahrnehmbar, wirklich, empirisch ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht (III, 36. 45. Rö. 24 f. 29). Die verkehrteste aller Abstraktionen ist die christliche Gottesidee, ja jegliche religiöse Vorstellung. „Religion und Sage sind die Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen". In seinen Göttern und Helden hat der Volksgeist sich selbst dargestellt (II, 123. Di. 276 A.). Aus diesen Sätzen folgt strikter Atheismus. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen menschlicher Dichtungskraft (IV, 31). Der „himmlische Vater" des Christentums ist nichts anderes, als die „soziale Vernunft der Menschheit" (III, 33). Ja, Wagner geht noch weiter: die Ideen von Gott und Unsterblichkeit sind anthropomorphische Spekulationen, welche geradezu unsittlich sind, weil sie den Zweck des Menschen nicht in die reine Menschennatur, sondern außer sich selbst setzen (III, 25).

Den Glauben an Gott und Jenseits hat der Züricher Revolutionär abgeschüttelt, er glaubt nur noch, wie er Liszt versichert (L. I, 235—39), an den Menschen und seine Zukunft. An Stelle der Religion hat das „Reinmenschliche" zu treten (IV, 102), das jetzt in dem Denken unsres Kunstphilosophen einen sehr wichtigen Platz einnimmt (Di. 286, Louis 64 ff.). Es findet (wie oben schon angedeutet) seine herrlichste Darstellung im Griechenvolk und seinem Gott Apollon (III, 41). Heute verkörpert es sich „im Volk", das in seiner Leibes- und Seelennot nach Freiheit und Vervollkommnung ringt (Di. 285). Diese in den Tiefen des Volkes vorhandene und zur Entfaltung fähige reine, schöne Menschlichkeit kann nur erreicht werden durch die Liebe. Dieses Wort kehrt in den Werken jener Zeit ungemein oft wieder. In den daran geknüpften Gedankenreihen findet merkwürdigerweise auch die spartanische Männerliebe ihren Platz (III, 134 ff.). Aber nur vorübergehend. Die Liebe überhaupt hat ihren Grund in der Geschlechtsliebe (Rö. 27 f.), in der Mann und Weib ihren Egoismus aufgeben (Rö. 28)

und durch ihre Hingabe und Verbindung erst Menschen werden (IV, 102). Diese Liebe ist das Urbild des Gebens und Empfangens in der Kunst, in der Verbindung der männlichen Dichtkunst mit der weiblichen Musik im Musikdrama (IV, 102). Nach dem höchst bezeichnenden Briefe an Röckel vom 25. Jan. 1854 ist die (veredelte) Geschlechtsliebe, die Liebe des Ich zum Du, der eigentliche Zweck des Lebens (Rö. 25 ff. 30 ff. 45). Anderwärts stellt Wagner die Sache wesentlich modifizierter dar. Da erweitert sich die Geschlechtsliebe vielmehr zur allgemeinen Menschenliebe (II, 63), die jetzt von Wagner zum ethischen Grundgedanken erhoben wird (IV, 102. L. I, 236 Di. 290). In ihr liegt das Prinzip der Entwicklung und die Hoffnung der Zukunft.

Fassen wir die religiös-philosophischen Grundgedanken Wagners in dieser Periode zusammen, so müssen wir sagen: Gott ist durch Natur und Mensch, Religion durch Ethik und Kunst, Christentum durch Griechentum, Staat und Kirche durch Revolution ersetzt. Also anscheinend Proklamation des nackten revolutionären und sozialen Atheismus.

Und doch geht durch alle diese Negation ein Zug hindurch, welcher beweist, daß auch in jener Revolutionsperiode die religiöse Ader Wagners nicht völlig unterbunden ist. Das zeigt sich auf der einen Seite in der Bewunderung der Größe der hellenischen Religion in ihrer engsten Verbindung mit dem hellenischen Gesamtkunstwerk, dem Drama, und in der Hoffnung, daß aus den Tiefen des Volks (III, 46 ff. 105) eine Religion der Zukunft (III, 123) und mit ihr das so heiß erstrebte Musikdrama erstehen werde (III, 62 f.). Der andere deutlich erkennbare religiöse Zug ist die auch in jener atheistischen Zeit – im Gegensatz zum Christentum – festgehaltene Verehrung für die Person Jesu, den ersten Verkünder der allgemeinen Menschenliebe (III, 33. IV, 331 ff.). So konnte der Züricher Stürmer und Dränger sein ästhetisches Erstlingswerk, Kunst und Revolution, mit den Worten schließen (III, 41): „So laßt uns denn den Altar der Zukunft im Leben wie in der lebendigen Kunst den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: Jesus, der für die Menschheit litt und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob."

Haben wir im Vorstehenden die Grundzüge von Wagners Weltanschauung der zweiten Periode nur seinen Prosaschriften entnommen, so müßten wir, genau genommen, noch den „Ring des Nibelungen" analysieren, welcher in seiner ersten Gesamtausgabe 1853 dieselben Prinzipien enthält, und durchaus als revolutionäres optimistisches Drama gedacht ist. Da jedoch die letzte Fassung des Riesenwerks in dem nächsten Lebensabschnitt des Dichters eine Umgestaltung ins Pessimistische nach Schopenhauerschen Grund-

sätzen erhalten hat, so will ich den Ring erst im nächsten Hauptteil besprechen.

4. Dieser Gegensatz von Licht- und Nachtansicht macht sich aber — merkwürdigerweise — schon in der Zeit von 1849–54 geltend. Während der Züricher Kunstprophet in seinen offiziellen Schriften das Banner der Zukunftshoffnung hochhält, lauten seine privaten Aeußerungen, zumal Liszt gegenüber, oft sehr gedrückt, so daß er sogar sein Leben für einen bloßen Luxus erklärt (L. I, 230 f. II, 3. 6. 43 ff. U. 96. 144–47. Rö. 13). Der theoretische Optimist wurde, je weniger sich seine Erwartungen erfüllten, je mehr die Revolution in die Reaktion umschlug, immer entschiedener praktischer Pessimist. Es mutet manchmal an, als wollte er seine düsteren Stimmungen durch zukunftsfrohe Aeußerungen in der Oeffentlichkeit übertäuben. Oder er erscheint wie ein Visionär, der zu äußerster Ekstase dahingerafft, die fata morgana einer göttlichen Kunst in der Ferne erblickt und sie mit stammelndem Zungenreden preist, aber plötzlich aus seinen Träumen aufgeschreckt, sich in der ödesten Sandwüste des täglichen Lebens dem Verschmachten nahe wiederfindet. Dieser zwiespältige Zustand konnte nicht dauern. Lebenserfahrungen gaben den Ausschlag. Wagners Lebensschiff, auf dem die schwarze Flagge schon halb aufgezogen war, lenkte in den breiten Strom des Pessimismus ein, Wagner wurde Schopenhauerianer und damit auch theoretischer Pessimist.

III. Periode. Wagners religiöse Weltanschauung unter vorwiegendem Einfluß von Arthur Schopenhauer.

Die zwei wichtigsten Tatsachen für Wagners Dichten und Denken in dieser Periode sind seine Liebe zu Mathilde Wesendonk und der Einfluß der Philosophie Schopenhauers.

Das Kunstwerk des Bayreuther Meisters hat sich heute siegreich durchgesetzt, seine Gedankenwelt findet immer steigende Beachtung, seine Person aber ist noch stark angefochten. Wer dem Kreis der „Intimen", der begeisterten, bedingungslosen Verehrer, fernstehend, sich Wagner mit einer gewissen ehrerbietigen Zurückhaltung nähert, in der festen Absicht, sich das Urteil über seine Person durch seine Größe als Künstler nicht trüben zu lassen, der wird zwar die Schatten, die in seinem Charakter, wie in dem jedes rastlos vorwärts strebenden, mit der Welt ringenden Mannes sich zeigen, nicht leugnen, aber von dem Bilde, das im Briefwechsel mit Mathilde gezeichnet ist, wird ihm so viel Licht und Liebe entgegenstrahlen, daß jene Schatten immer mehr verblassen.

Mathilde, die Tochter des Kommerzienrat Luckemeyer, war 1828 in Elberfeld geboren, also 15 Jahre jünger als Wagner. Mit noch nicht 20 Jahren heiratete sie Otto Wesendonk, den Vertreter eines großen New-Yorker Seidenhauses. Sie lebten in glücklicher Ehe, aus der von 1849—57 vier Kinder hervorgingen. Ihr stattliches Haus in Zürich auf dem „grünen Hügel" war eine Stätte der Gastfreundschaft, edlen Lebensgenusses und feinen Kunstverständnisses. Otto Wesendonk war ein in jeder Beziehung vornehmer Charakter, seine Gattin „eine schöne Erscheinung, eine weiblich anmutige und poetisch sinnige Natur" (W. XII). Von ihrem überaus sympathischen Bilde kann man sich nur schwer trennen. 1852 lernte sie Wagner kennen, erst 1853 wurde der Verkehr vertrauter und April 1857 noch enger, seit der Züricher Einsiedler endlich in einem Häuschen neben Wesendonks Villa das ihm von ihrer Freundschaft bereitete „Asyl" gefunden hatte. Mathilde nennt sich selbst in ihren „Erinnerungen" (W. VI), als sie nach Zürich kam, ein „unbeschriebenes Blatt", auf welches des Meisters Genius das Höchste und Schönste, was ihn damals in Leben und Fühlen, im Reich der Töne und des Gedankens bewegte, mit unverlöschlicher Schrift eingetragen hat. Sie bekennt „So habe ich das Beste, was ich weiß, nur ihm zu verdanken". Er führte sie ein in die Tiefen der Beethovenschen Musik, er erschloß ihr die Gedankengänge der Schopenhauerschen Philosophie. Er ließ sie teilnehmen an seinem Kunstschaffen. Ihr Ohr vernahm den ersten Entwurf seiner Dichtungen, auf ihrem Flügel ertönten zuerst die hehren Klänge seiner Walküre, wenn er in der Dämmerung das am Tage neu Geschaffene ihrer lauschenden Seele offenbarte. Wie Klytia, wie eine zarte Frauenknospe, die eben aus weltfernem Traumleben der Welt des sonnigen Tages sich erschließt, muß die feinsinnige Frau in jenen wundersamen Tagen gemeinsamen Lehrens und Lernens, immer tieferen Verstehens, immer keimenderer, schwellenderer Liebe dem Meister erschienen sein. Und doch dichtete er damals das Drama der Nacht und des Todes, das Hohelied der Entsagung, den Sang von Nirwana, Tristan und Isolde.

Denn diese so hehre und beseligende Liebe war eine unglückliche, diese Minne der Seelen mußte zur Trennung der Liebenden führen. Lange gingen die beiden wie Schlafwandelnde neben einander her, ohne selbst zu wissen, wie es um sie stand, ohne sich ein Geständnis abzulegen. Als Wagner ihr seinen Tristan überreichte, da wachten sie auf, und „Isolde" meinte sterben zu müssen. Sie sagte ihrem Gatten frei heraus, wie es um sie stand, und feinsinnig und edel, wie er war, verstand er sie und ihre Liebe. Nicht so Wagners Gattin Wilhelmine. Sie öffnete einen Brief Mathildes und damit alle Schleusen ihrer Eifersucht, obgleich der Brief ihr gerade hätte beweisen müssen, daß die beiden, die sie für schuldig hielt, einander entsagten. Sie ließ sich zu schweren Beleidigungen der jungen Frau hinreißen, und damit war es natürlich zu Ende. Wagner nahm Abschied, löste seinen Haushalt in dem glücklich gefundenen „Asyl" auf und wurde wieder der unstäte Wanderer, der er so lange gewesen. Er ging nach Venedig, um in der Stille die Komposition seines Tristan

zu vollenden, Wilhelmine lebte getrennt von ihm in Dresden. Der Briefwechsel aber zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonk und ihre berühmten fünf von Wagner komponierten Lieder sind das Denkmal zweier großer Seelen, einer männlichen, gebenden, stolzen, selbstbewußten, schaffenden und kämpfenden und einer weiblich-empfangenden, duldenden, lauschenden, milden, anfeuernden, stillgedenkenden. Jener Abschnitt im Leben des schon herangereiften, aber von dem schönen Feuer einer Seelenminne durchglühten Mannes von 1852–57 (W. XXIV, XXIX) ist wie die Zeit des jungen Goethe in Frankfurt, Straßburg, Wetzlar und wieder in Frankfurt, ein Frühling des Keimens und Schaffens der großen Entwürfe, die ihm den Stoff fast für sein ganzes Lebenswerk boten. Aus jenen Jahren stammt der Ring, Tristan und der Grundgedanke des Parsifal.

Die übrigen Lebensereignisse Wagners von 1854 bis 1864 sind zwar äußerst bunt und abwechselnd, müssen aber hier auf wenige Zeilen zusammengedrängt werden. Bürkner überschreibt sie geschickt „im Elend" (S. 109–131). Die pekuniären Nöte, die ihn quälten, zwangen ihn, eine Einladung zur Direktion einer Reihe philharmonischer Konzerte in London anzunehmen. Nach dem Bruch mit Wilhelmine fand er in der Lagunenstadt Einsamkeit und Sammlung, um die schrillen Dissonanzen, die den schönsten Traum seines Lebens zerrissen hatten, in den Harmonien des 2. Akts von Tristan allmählich aufzulösen. Das Vaterland, an dessen Pforten der Verbannte anklopfte, verschloß sich ihm noch auf Jahre. So kehrte er in die gastliche Schweiz zurück und vollendete, nachdem er seine Freunde, auch Wesendonks, wiedergesehen, zu Luzern im August 1859 seinen Tristan.

Auf Liszt's Veranlassung wendete er sich wieder nach dem vielgeschmähten und um eines großen Erfolgs willen doch immer wieder ersehnten Paris (Sept. 1859 – Febr. 1862.). Hier schien ihm endlich sein Glücksstern aufzugehen. Einflußreiche musikalische und diplomatische Kreise, ja Kaiser Napoleon selbst, begünstigten die Aufführung des Tannhäuser. Nach langwieriger, aber glänzender Einstudierung kam die Entscheidung. Es waren drei Schlachtabende die – zu Meyerbeers stiller Freude – mit Wagners völliger Niederlage endeten. Die goldne Jugend des vornehmen Jockeyclubs, die nach ihrem Diner erst den 2. Akt der großen Oper mit ihrer Gegenwart zu beehren pflegte, vermißte darin das gewohnte Ballet, und da der „hartnäckige" Kapellmeister nicht Tannhäuser und Elisabeth im 2. Akt einen pas de deux tanzen lassen wollte, pfiff man ihn aus nach allen Regeln der Theaterskandaleure. Besser – oder schlimmer – erging es ihm 1863 in Wien, wo sein Tristan nach 77 Proben – nicht aufgeführt wurde. (Gl. II, 2, 316 ff. 404 ff. Ch. 132). Auch das Gespenst der Geldnot tauchte drohender wieder auf. In Paris verlor er bei einem Konzertunternehmen allein 11000 Fr. Trotzdem nahm er damals ein Engagement in Petersburg, für die Summe von 50000 Fr. eine Reihe Konzerte zu dirigieren, nicht an. Er ließ sehr lange auf die Antwort warten, weil er nicht genug Geld hatte, den Absagebrief zu – frankieren. Unterdessen hatte er – ohne rechte Freude – die Erlaubnis erhalten, nach Deutschland zurückzukehren.

Nur den geheiligten Boden Sachsens durfte er noch nicht betreten. Er ließ sich 1862 in Biebrich nieder und vollendete dort die 1845 begonnene Dichtung der „Meistersinger". Viele Konzertreisen trugen ihn nach Prag, Pesth und jetzt auch nach Petersburg, wo er großes Verständnis und hellen Enthusiasmus fand. Dann zog er sich längere Zeit nach Penzing bei Wien zurück, fiel aber dort in die Hände seiner Freunde, der Juden, die seine Schulden systematisch in die Höhe trieben. Er floh, um der Schuldhaft zu entgehen, und sank auf den Tiefpunkt seines Lebens herab. Auf der rauhen Alb wollte er sich eine Zeit vor der Welt verstecken. Ehe er diesen Plan ausführte, fand ihn der Abgesandte des jungen, schwärmerischen, edlen Königs Ludwig II., der sein Schicksal wendete, am 3. Mai 1864 (Gl. II, 2, 460 f.) in Stuttgart.

Wie elend und verlassen der in der Welt umhergestoßene in den Jahren vor 1864 sich gefühlt hat, geht aus seinem Gedicht „an den königlichen Freund" (VIII, 1 f.) schmerzlich genug hervor:

„Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlertaten,
Sah der Gemeinheit Lose sich verraten.

Und was hat ihn, als sein Lebensstern immer mehr erblaßte, über die düsteren Abgründe, die ihn zu verschlingen drohten, glücklich hinweggeleitet? Es ist — merkwürdig genug — in der Hauptsache das Verdienst der düsteren Schopenhauerschen Philosophie.

1. Im Herbst 1854 schreibt er in einem entscheidenden Brief an seinen geliebten Franz Liszt (II, 45) von einem Menschen, der „wie ein Himmelsgeschenk" in seine Einsamkeit gekommen ist. „Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant." „Was sind vor diesem alle Hegels ꝛc. für Charlatans! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu — aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph." In diesem Manne, auf dessen Werke ihn sein Freund Herwegh hingewiesen, hat Wagner den Stürmen seines Herzens, dem krampfhaften Anklammern an die Lebenshoffnung gegenüber nun ein Schlafmittel gefunden, „innige Sehnsucht nach dem Tode, volle Bewußtlosigkeit, endliche Erlösung".

Werfen wir einen Blick auf Schopenhauers Grundlehren, so ist in erster Linie seine Verwandtschaft mit der indischen Religionsphilosophie, speziell mit dem Buddhismus hervorzuheben, dessen Herold von jener Zeit an auch Wagner geworden ist (L. II, 80 ff. Kö. 54 ff. 60). Die populäre Auffassung unserer Gebildeten macht

zwischen den verschiedenen Phasen der indischen Religion meist keinen Unterschied. Sie läßt sich gar zu leicht von einer modernen buddhistischen Propaganda irreleiten. Die Wissenschaft hingegen unterscheidet in der indischen Religionsentwicklung gewöhnlich vier Stufen: die vedische (etwa 1200—800), die brahmanische (etwa 800 und später), die buddhistische (etwa 500 und später), die neubrahmanische oder hinduistische (etwa 100 v. Ch. bis heute). Trotz ihrer Zersplitterung in viele Sekten, trotz ihrer zeitweisen gegenseitigen Bekämpfung ist den drei Religionsformen des Brahmanismus, Buddhismus und Hinduismus doch eins gemeinsam: der absolute Pessimismus. Er läßt sich in die wehmütigen Verse zusammenfassen:

Ist einer Welt Besitz für dich zerronnen,
Sei nicht in Leid darüber: es ist nichts,
Und hast Du einer Welt Besitz gewonnen,
Sei nicht erfreut darüber: es ist nichts.
Vorüber gehn die Schmerzen und die Wonnen,
Geh' an der Welt vorüber: es ist nichts.

Die wichtigsten unter den brahmanischen, aber stark buddhistisch beeinflußten Schriften Indiens sind die „Upanischaden". Sie haben vor allem auf Schopenhauer und Wagner eingewirkt, während ihnen die Lieder des Rig-Veda mit ihrer heiteren, an Homer erinnernden Götter- und Heldenwelt und ihrer optimistischen Weltanschauung, wie es scheint, noch völlig unbekannt waren [10]).

Schopenhauer schöpfte hauptsächlich aus dem Oupnek-hat, einer zuerst in das Persische und dann ins Lateinische übertragenen Philosophie der Upanischaden. In einem Aufsatz der Parerga und Paralipomena (ed. Frauenstädt 3. Aufl., Leipzig, II, 426 f.) bekennt er: „Wie atmet doch der Oupnek-hat durchweg den heiligen Geist der Veden". „Es ist die belehrendste und erhabendste Lektüre, die auf der Welt möglich ist. Sie ist der Trost meines Lebens gewesen und wird der meines Sterbens sein" (vgl. Vorrede zur „Welt als Wille und Vorstellung", XII f.).

Alles was aus Indien stammte, und den Geist der Weltverneinung, der Askese, der mystischen Versenkung, des Nirwana, des seligen Erlöschens an sich trug, schätzte der Frankfurter Einsiedler hoch. Auch mit der Lehre der Seelenwanderung und der absoluten Schonung der Tiere ist er einverstanden und preist daher das Vegetariertum und bekämpft die Vivisektion.

10) Geldner und Kägi, 70 Lieder des Rig-Veda. Tübingen, Laupp 1875. Kägi, der Rig-Veda. Leipzig, Schulze 1881. H. Oldenberg, Die Literatur des alten Indien, Cotta 1903. Oldenberg, Die Religion des Veda, Berlin 1894. O. Schmiedel, Indischer Optimismus. Wartburgstimmen. März 1904, 462 ff.

Schopenhauers Philosophie[11]) geht mehr wie die vieler anderer Denker aus seiner Person hervor und trägt deshalb trotz der Einheit der Grundstimmung alle die inneren Widersprüche seines Wesens in sich. Sein Denken zeigt von früher Jugend auf einen durchaus pessimistischen Zug. Der Optimismus ist ihm nicht bloß eine Absurdität, sondern eine Ruchlosigkeit. Die jüdische Religion ist ihm deshalb von Grund aus verhaßt. Besonders höhnt er über die optimistische Schöpfungsgeschichte, worin Gott, nachdem er dies Jammerwerk vollbracht, sich selbst Beifall klatscht: „Und siehe, es war Alles sehr gut." Am Christentum erkennt er einen pessimistischen Zug an in der Weltflucht der ersten Christen und des Mönchtums. — Mit dem Pessimismus hängt der Illusionismus zusammen. „Die Welt ist meine Vorstellung", nur meine Vorstellung, keine eigentliche Wirklichkeit, ein Traum. Man kann nicht sagen, ob sie ist oder nicht ist. Ohne mein Ich würde die objektive Welt, die Sinnenwelt, gar nicht existieren. Raum, Zeit, Kausalität u. s. w. werden zu einem Nichts, sobald man das vorstellende Bewußtsein wegnimmt. Das eigentliche Kant'sche „Ding an sich" ist das Ich. Also völliger Subjektivismus. — Aber die Welt ist doch nicht bloßer Traum. Sie erfaßt doch erfahrungsmäßig den Menschen mit ihrem dunkeln, elementaren, unheimlichen Lebenstrieb, mit ihrem der Vernunft widersprechenden Daseinshunger. Die Welt ist „Wille", unmittelbares Lebensgefühl, wie es vor allem in der Geschlechtsliebe den Menschen in seine Strudel reißt. Dieser wilde Trieb erklärt sich aus einer Art Sündenfall des Urwillens, der nicht in sich verschlossen blieb, sondern die Welt aus sich herausetzte und nun immer weiter verderblich wirkt. Aus dieser leiden- und sündenvollen Welt sucht der Philosoph Befreiung, Erlösung. — Die Intelligenz des Menschen besitzt die geradezu übernatürliche, an's Magische streifende Kraft, durch das Anschauen der ewigen Ideen und der in der Welt trotz aller Verkehrtheit bestehenden Harmonie und Zweckmäßigkeit die Macht des Willenstriebs zu brechen und so sich selbst zu erlösen. Diese Großtat vollbringt der Asket, der Heilige, der der Welt entsagt, und das Genie, speziell der Künstler, der sie überwindet. Er ist eine Art Welterlöser.

2. Hier verstehen wir nun mit einem Schlage, welch' einen faszinierenden Einfluß Schopenhauers Grundgedanken auf Wagner ausüben mußten. Am intensivsten fesselte natürlich den mit der Welt Zerfallenen der Weltschmerz, der Pessimismus, nicht als eine Weltansicht neben anderen, sondern als die einzig mögliche,

11) Vgl. die vortreffliche Monographie: Joh. Volkelt, Arthur Schopenhauer, seine Persönlichkeit, seine Lehre, sein Glaube. (Klassiker der Philosophie, ed. Falckenberg). 2. Aufl. Stuttgart, Frommann, 1901.

als die endliche Erkenntnis des furchtbaren Weltdramas der Vernichtung. — Erlösung, wenn auch in andrem Sinne als Schopenhauer, hatte Wagner schon fast in allen seinen Dramen gepredigt, jetzt fand er sie in Nirwana, im seligen Erlöschen. Der Subjektivismus des pessimistischen Philosophen, seine Betonung des Ich, mußte dem Künstler mit dem ungeheuren Machtinstinkt, die Hervorhebung der Uebermacht des Willens gegenüber der Vorstellung dem willensstarken, aus der Intuition schaffenden Dichter, Schopenhauers Lehre von der Kunst und speziell von der Musik als der unmittelbarsten Offenbarung der Weltidee (IX, 66) dem Musiker, mit dessen künstlerischem Instinkt und eifrig verfochtenen Kunsttheorien sie so harmonisch zusammenstimmte, als endlich gefundene Lösung des schweren Welt- und Lebensrätsels erscheinen. — Feuerbachs Revolutionsideen, seine Träume vom goldnen Zeitalter, sein Optimismus, sein Atheismus, die er eben noch geteilt und heftig verfochten, erschienen nun dem Züricher Aesthetiker mit einem Schlag als großartige Verirrung und erhielten den Laufpaß. So geschah es, daß er gerade durch den Pessimismus der Religion wieder gewonnen wurde, welcher Schopenhauer eine wichtige Stelle in seiner Weltanschauung zuweist, — wenn auch nicht dem naiv supranaturalen Christentum seiner ersten Periode.

Wie spiegeln sich nun die neu errungenen Ideen Wagners in seinen Werken wieder? Da außer dem Briefwechsel mit Liszt, Uhlig, Röckel und Mathilde Wesendonk, in dem Schopenhauers und der indischen Philosophie oft gedacht wird, keine wichtigeren Prosaschriften aus dieser Periode vorliegen, so wenden wir uns gleich den großen Kunstwerken, dem Ring und Tristan zu.

Den Ring muß ich seiner Bedeutung gemäß ausführlicher behandeln, zumal er uns einen höchst interessanten Einblick in Wagners Schaffen und die Entwicklung und Umgestaltung seiner Weltanschauung gewährt.

Den Inhalt des Riesendramas, der sich nicht auf wenige Seiten zusammendrängen läßt, muß ich als bekannt voraussetzen (Chamberlain, das Drama R. Wagners, Leipzig 1892), will aber über seine allmähliche Entstehung, die sich über 26 Jahre, von 1848—1874 hinzieht, wenigstens die Hauptdaten geben. (Lichtb. 287 ff. Ch. R. W. 1901.)

Schon im Sommer 1848, also etwa gleichzeitig mit Jesus von Nazareth, hat der Dresdner Kapellmeister den alle Hauptzüge des späteren vierteiligen Dramas enthaltenden 1. Entwurf „der Nibelungen-Mythus" (II, 156—166) niedergeschrieben. Er hält sich dabei nicht an das mittelhochdeutsche Nibelungenlied, sondern in der Hauptsache an die nordische, norwegisch-isländische Edda, als deren Grundgedanken schon Lachmann die verderbliche Macht des Goldes erkannt hatte (IV, 328 ff. Lichtb. 295.). Siegfried in seiner unvergleich-

lich strahlenden Erscheinung bildet den Mittelpunkt des Entwurfs. Er ist dem Dichter das Ideal des Menschen, wie er ihm in seiner Revolutionsperiode vorschwebte, stark, schön, ohne Furcht und Neid, naiv, ohne Kenntnis göttlicher und menschlicher Gesetze. Er erscheint am Ende, — wie Jesus von Nazareth — als eine Art sozialistischer Erlöser, der auf die Welt gekommen ist, den Fluch des Goldes zu brechen, die Herrschaft des Kapitals abzuschaffen und mit Brünhilde das Gesetz der Liebe zu begründen. Bezeichnend ist der Schluß: Brünhilde wirft den Ring zurück in den Rhein, die Schuld der Götter ist durch Siegfried getilgt. Sie werden in ihre alte glanzvolle Macht wieder eingesetzt: „Nur einer herrsche, Allvater, herrlicher, Du!" Die Walküre führt den strahlenden Helden als Bürgen ewiger Göttermacht hinauf zu den Höhen Walhalls. — Dies ist der erste Schluß, dem später noch drei andere folgen.

Wir befinden uns hier also ganz auf dem Boden der revolutionären Wagnerschen Grundideen, die schon an Feuerbach anklingen, aber noch nicht von ihm beherrscht sind, mit ihren Schlagworten: Gesetz, Kapital, Fluch des Goldes, Revolution, Optimismus, freie Liebe (Nie. F. W. 11. 12). Nur vom Atheismus ist noch nichts zu spüren. Der Schluß ist also optimistisch und theistisch.

Im November 1848 dichtete Wagner in 14 Tagen die „große heroische Oper" „Siegfrieds Tod" (jetzt Götterdämmerung), die in den Grundgedanken, auch im Schluß, nicht vom „Entwurf" abweicht. Darin behandelte er nur den letzten Teil seines Entwurfs dramatisch und flocht die vorhergehenden Ereignisse als Erzählung ein. Später (1851) erkannte er, daß die bloße Erzählung zu undramatisch wirkt, und dichtete als Vorspiel zu Siegfrieds Tod den „jungen Siegfried" (jetzt: Siegfried) hinzu. Aber auch das genügte ihm nicht. Der ursprüngliche Entwurf drängte zur Gestaltung, und so folgten die „Walküre" Juli 1852 und das „Rheingold" Nov. 1852. Der „junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod" erfuhren noch Umdichtungen. Im Beginn des Jahres 1853 (VI, 261) erschien die volle Tetralogie in nur 50 Exemplaren. Die Komposition schritt in umgekehrter Reihenfolge wie die Dichtung von 1853—57, vom Rheingold bis zum 1. Akt des Siegfried fort (VI, 262), wurde dann durch Tristan unterbrochen, 1865 und 69 wieder aufgenommen und Nov. 1874 beendet. Die erste Aufführung des Rings in Bayreuth erfolgte August 1876 (VI, 257—281).

Während der Ausführung der Dichtung trat nun ein entscheidender Wechsel des ganzen Standpunkts des Dichters ein. Das frühere optimistische Ideal, Siegfried als das Urbild der kommenden glücklichen Menschheit darzustellen, verblaßte, und der stark pessimistisch gefärbte Grundgedanke drängte sich in den Vordergrund, die furchtbare Katastrophe zu zeigen, welche die alte Gesellschaft mit ihren ungerechten Gesetzen verschlingt. Siegfried, der sonnige Held, tritt in den Hintergrund, und Wotan, der bis dahin eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte, wird die Hauptperson. Er repräsentiert die Seele der Gegenwart, die in Liebe und Selbstsucht zerrissen ist, nach Macht und Reichtum, aber auch nach Liebe

lechzt. Im Herzen des Gottes spielt sich die Welttragödie ab. Er erkennt, daß sein Streben nach Macht hinfällig ist, unterwirft sich dem Gesetz des Wechsels und sehnt sich nach Vernichtung. So hat also Chamberlain Recht, wenn er den ersten Entwurf und die Ausführung der beiden letzten Teile bis 1851 als das „Siegfried-drama" von der jetzigen Gestalt als dem „Wotandrama" unterscheidet.

Wir stehen hier zunächst vor einem Rätsel. Wie kann der „Ring" so entgegengesetzte Grundgedanken vereinigen? Wie kann er zugleich optimistisch und pessimistisch sein? Dieser Zwiespalt des Dramas läßt sich nur aus dem Zwiespalt der damaligen Stimmung seines Schöpfers erklären. Wie uns schon am Ende des II. Teils unsrer Abhandlung klar wurde, waren Wagners Lebenserfahrungen in jenen Jahren so bitter, daß sich trotz seines Feuerbachschen Optimismus, den er in der Theorie verfocht, ein tiefer praktischer Pessimismus bei ihm einnistete, der nun auch in seinem Kunstwerk immer deutlicher hervortrat.

Dem scheint nun der Schluß des Werkes zu widersprechen, aber er gerade gibt uns einen interessanten Aufschluß darüber, wie Wagner selbst jenen Riß in seinem Drama, jenen Gegensatz von Optimismus und Pessimismus schmerzlich empfand — und löste.

Am Ende der jetzigen Fassung des Rings (VI, 254—56) gibt der Dichter unter Weglassung des optimistisch-theistischen Schlusses des Entwurfs und Siegfrieds Tod (1848) noch einen zweiten, dritten und vierten Schluß, von denen allein der letzte für die Komposition und Aufführung stehen geblieben ist[12]).

Fassen wir zunächst den hier in Betracht kommenden zweiten, am Ende des 1853 veröffentlichten Rings gegebenen Schluß ins Auge. Hier geht, — abweichend vom ersten Schluß, Walhalla und das Geschlecht der Götter zu Grunde.

„Nicht Gut, noch Gold, noch göttliche Pracht — nicht trüber Verträge trügender Bund — nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz — selig in Lust und Leid lässet die Liebe nur sein." Die Götter vergehen wie ein Hauch; der Menschen bleibendes, blühendes Geschlecht ist ganz auf sich selbst gestellt. Von Selbstsucht erlöst, beherrscht es sich selbst und die verjüngte Erde nach dem neuen Gesetz der Liebe. Dieser Schluß hat also einen durchaus in Feuerbachs

12) Der erste Schluß steht II, 165 f. und ganz ähnlich II, 226—28, der 2. 3. und 4: VI, 254—56. Der 2. und 4. Schluß stimmen mit der seltnen Ausgabe d. J. 1853 überein, die ich in der Eisenacher Wagner-Bibliothek verglichen habe. Starke, aber den Sinn nicht wesentlich ändernde Abweichungen von der jetzigen Fassung finden sich außerdem im 1. Akt des Siegfried.

Ideen sich bewegenden Charakter. Er ist optimistisch und atheistisch.

Seltsam! Wie paßt dieser Feuerbachisch-optimistische Schluß zu der immer deutlicher zum Durchbruch gelangenden pessimistischen Tendenz des Wotan-Nibelungen-Dramas? Ein Brief an Röckel vom 23. August 1856 (Rö. 65 ff.) gibt darüber Aufschluß. Wagner erklärt dort, daß er als Künstler unbewußt, intuitiv (und, füge ich hinzu, in seiner praktischen Lebenserfahrung) schon eine pessimistische Tendenz in sein Nibelungendrama hineingelegt, aber als Philosoph in Feuerbachisch-optimistischen Ideen befangen, im Widerspruch mit sich selbst einen optimistischen Schluß angehängt habe. Er fühlte den Zwiespalt instinktiv, und jene Stelle „marterte" ihn fortwährend. Aber erst durch Umwälzung seiner theoretischen Vorstellungen durch Schopenhauer war er imstande, sie zu streichen und dadurch seinem Werk die rechte Einheit zu geben.

Dies geschah dann in dem dritten Schluß. Ihn fügte der Dichter nach „langen Unterbrechungen", die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichts abhielten, später an (VI, 255).

„Aus Wunschheim zieh' ich fort — Wahnheim flieh' ich auf immer — des ew'gen Werdens — offne Tore — schließ' ich hinter mir zu. — Nach dem wunsch- und wahnlos — heiligstem Wahlland — der Weltwanderung Ziel, — von Wiedergeburt erlöst, — zieht nun die Wissende hin. — Alles Ew'gen — seliges Ende — wißt ihr, wie ich's gewann? — Trauernder Liebe — tiefstes Leiden — schloß die Augen mir auf: — Enden sah' ich die Welt. —

Hier klingt ein anderer Ton. „Wunsch- und Wahnheim" sind die Erdenwelt, die Welt der Sinne, die Traumwelt der Täuschung, indisch — „Maya"; das „ewige Werden", der ewige Wechsel des Werdens und Vergehens und das Verflochtensein in diesen Wechsel ist: „Karma"; die „Wiedergeburt", die Seelenwanderung: „Samsara". Von ihnen ist der Asket, der Heilige, der „Bikshu" erlöst. Er hat die Augen geschlossen, um ins „heiligste Wahlland", „der Weltwanderung Ziel", „Nirwana" einzugehen. Hier weht heiße, indische Luft, das ist der Odem des Schopenhauerschen Pessimismus. Auch diesen dritten Schluß hat Wagner bei der definitiven musikalischen Ausarbeitung wegfallen lassen und durch den vierten, jetzt noch bestehenden, ersetzt.

So haben wir — charakteristisch genug — in dem ersten, zweiten und dritten Schluß des Dramas drei verschiedene Perioden der Weltanschauung Wagners vertreten, die optimistisch-theistische, die Feuerbachisch optimistisch-atheistische und die Schopenhauersch buddhistisch-pessimistische.

Und eigentümlich! Noch eine Wendung hat der Grundgedanke des Wotandramas genommen, die aus der vierten Periode

seines Denkens, der Hoffnung auf Wiedergeburt der Menschheit, herstammt (VIII, 339 f.), nämlich in dem Gedicht zum 25. August 1870 „Gesprochen ist das Königswort, dem Deutschland neu erstanden".

„Von Wotan bangend ausgesandt,
Sein Rabe gute Kund' ihm fand:
Es strahlt der Menschheit Morgen.
Nun dämm're auf du Göttertag!

Wenn wir die gewaltige, auf so viele Jahre der Entwicklung sich erstreckende Tetralogie noch einmal überblicken, so können wir dem Dichter die Bewunderung nicht versagen über die Kunst, mit der er seinen überaus verwickelten Stoff, das Gewirr oft widersprechender Mythen und Sagen, die häufig zerfahrenen Produkte einzelner Eddapoeten, durchdrungen und zu einem großartigen Ganzen, wie die Stücke von Siegfrieds Schwert zusammengeschweißt hat. In der Fassung des Rings von 1853 ist der große dramatische Gegensatz zwischen Gold und Liebe völlig herausgearbeitet und der Grundsatz durchgeführt: Wer Gold und Macht begehrt, muß auf die Liebe verzichten. So ist entschieden, wie im Faust mit dem Teufelspakt, der eigentlich erst die Klammer zwischen dem 1. und 2. Teil bildet, eine viel größere dramatische Einheit gewonnnen. Und dazu die erschütternde Macht der Musik, die vom ersten bis zum letzten Ton das ganze Drama durchwaltet!

Gewiß, ein großartiges Werk, wie es höchstens jedes Jahrhundert einmal geboren wird. Und doch! Wenn wir den Charakter des Hauptträgers der Handlung, Wotans, näher ins Auge fassen, so erheben sich doch sofort eine Anzahl Einwendungen. Wohl hat es der Dichter versucht, ihm eine hohe Tragik einzuhauchen. Aber es ist ihm doch im letzten Grund nicht gelungen, für eine so zwischen den beiden Polen, Macht und Liebe, hin und her gerissene, so schwankende, so niedrig listige und von der Lüge angekränkelte Persönlichkeit eine reine Sympathie zu erwecken. Und wo bleibt bei dieser Gestalt der dramatische Respekt vor dem hohen Himmelsherrn, dem Herrscher der Götter, der er doch ist, zu dem unsre Vorfahren gebetet haben? Wotan, dessen Drama doch die Nibelungentetralogie sein soll, ist kein tragischer Held, hervorgegangen aus der unmittelbaren künstlerischen Intuition, sondern ein künstliches Produkt von Wagners philosophischen Gedanken und Grübeleien. Und noch eins! Wotan ist Richard Wagner selbst. Aber nicht der abgeklärte Geist späterer Jahre, der für sein Wähnen Friede fand, sondern der übernervöse, der luxusbedürftige, der in sich zerfahrene Exulant anfangs der fünfziger Jahre, der an Gott irre gewordene, der von seinem Machtinstinkt und seiner Sehnsucht nach Liebe innerlich verzehrt wird und für beide keine Befriedigung

findet. — Auch die Figur der Fricka ist wenig glücklich. In der auf die Normen des Rechts dringenden, alternden, etwas kleinlichen und sehr eifersüchtigen Göttin können wir, ohne erst eine kritische Brille aufzusetzen, seine Gattin Wilhelmine wieder erkennen. — Auch Siegfrieds Geburt aus Blutschande, die nicht aus der Sage übernommen, sondern Wagners eigne Erfindung ist, aber durchaus nicht auf einer dramatischen Nötigung beruht, wirkt recht unsympathisch. Kurz, trotz der Größe des Dramas muß zugestanden werden: Es umwittert uns hier ein Hauch von Decadence. Das hat Nietzsche, trotz starker Uebertreibung in seiner Kritik des Rings (F. W. S. 10 ff.) richtig erkannt.

Freilich gibt es für diesen dekadenten Zug auch eine Erklärung, die Wagner entlastet, ein doppeltes Motiv, das nicht in ihm lag, sondern von außen auf ihn einwirkte. Einmal war die Quelle, aus der er schöpfte, ein Produkt der Decadence. Ich meine die Edda. Durch Sophus Bugge, E. H. Meyer, Golther u. a. ist längst nachgewiesen, daß die Edda in vielen Teilen, zumal den Odhinsliedern und der Völuspá, welche Anfang und Ende der Welt und die Schuld der Götter schildert, durchaus nicht urgermanisch-heidnische Elemente enthält, sondern die Resignation heidnischer Skalden in Norwegen und Island, welche den Untergang ihrer Götter vor dem unaufhaltsam siegreichen Vordringen des Christentums schmerzlich erkannt haben. Die Mythen der Edda sind ursprünglich Naturmythen, auch die von Idunas Blätterfall und Baldrs Tod, die Tag und Nacht, Sommer und Winter, Entstehen und Vergehen, Freude und Schmerz im jährlichen Lauf der nordischen Natur wiederspiegeln. Die Natur liegt jenseits von Gut und Böse. Von einer Schuld und von einem Untergang der Götter aus Schuld ist ursprünglich nirgends die Rede. Diese Begriffe sind erst ein später zum Götterdämmerungsmythus verwobenes Produkt des Verfalls. Von einem urgermanischen oder gar urindogermanischen Pessimismus zu reden, ist also blanker Unsinn.

Das zweite Motiv, das von außen auf Wagner einwirkte, ist, wie wir gesehen, der indische Schopenhauersche Pessimismus. Daß aber ein reiner Pessimismus, wie dieser, Elemente der Decadence in sich trägt, braucht wohl nicht bewiesen zu werden.

So kommt Wagners religiöse Weltanschauung im Ring nur gebrochen zum Vorschein, wenigstens in seiner Hauptperson. Wir müssen zu Siegfried und zu der unvergleichlichen Gestalt der Brünhilde, oder auch zum ersten Entwurf flüchten, wenn wir hellere Züge entdecken wollen.

Noch düsterer, aber auch konsequenter ist der religiöse Grundgedanke in Wagners zweiter großen Dichtung aus jener Zeit in „Tristan und Isolde". Das Drama ist, im Gegensatz zum

Ringe, aus einem Guß. Die wehmütige Liebe zu Mathilde rang nach Verkörperung. Der Entwurf stammt aus dem Jahre 1856, die Ausführung der Dichtung aus 1857, die Komposition erfolgte Herbst 1857–59, die erste Aufführung in München 10. Juni 1865 (Lichtb. 361–92).

Der Tristan-Stoff, aus dem Keltisch-Französischen stammend, ist von romanischen und mittelhochdeutschen Dichtern oft behandelt worden, am gelungensten von Gottfried von Straßburg. Wagner hat all die grünen Blätter und bunten Blumen, die sich um den festen Stamm schlangen, erbarmungslos abgeschnitten und den Stoff, wie im Parsifal, ungemein vereinfacht. Dabei hat ihn wohl nicht bloß der dramatische Instinkt geleitet, sondern zugleich das unwillkürliche Bestreben, so frei wie möglich von äußeren Zutaten seine und Mathilde Wesendonks Seelenminne zu schildern. — Der Gang seines Dramas ist kurz folgender: Isolde wird zu Tristan, der ihr einst den Bräutigam im Kampf erschlagen, und ihr nun schwerverwundet naht, von plötzlicher Liebe ergriffen und heilt ihn. Obgleich er später als Abgesandter bei ihr erscheint, um für den alternden König Marke um Isolde zu werben, und die Ehre ihm gebietet, seine Liebe zu ersticken, kann doch auch er die Stimme der Natur nicht unterdrücken. Aber, wenn das Leben beide Liebenden trennt, kann der Tod sie einen. Isolde bietet deshalb ihrem Geliebten den Todestrank. Aber ihre Gefährtin, Brangäne, welche ihre Herrin um jeden Preis beim Leben erhalten will, vertauscht heimlich den Todestrank mit dem Liebestrank. So ist das Schicksal der Liebenden entschieden, Pflicht und Ehre vergessend, an langsamer Liebesqual dahinzusiechen, bis — endlich der Tod sie erlöst.

Von jeher, aber besonders in seiner Feuerbachischen Periode, und gerade recht emphatisch im „Ring" hatte Wagner die Liebe, die Sinnenliebe, als höchstes Lebensprinzip gepriesen. Was sollte er tun, als Schopenhauer all sein Sinnen und Denken gefangen nahm? Obwohl von der Sinnenliebe selbst bis an die Schwelle des Greisenalters hin und her geschüttelt, verkündete der große Pessimist und „Asket" von Frankfurt, daß das Begehren, daß die Geschlechtsliebe, aus der immer neues Dasein und damit immer neuer Jammer hervorgeht, der Grund alles Weltübels sei. Sollte nun Wagner seinen Instinkt seiner neuen Philosophie völlig unterwerfen? Das konnte er nicht. Dazu war sein Liebestrieb zu stark. Aber er lernte in der Liebe zwei Elemente unterscheiden: die selbstlose Liebe einer Senta und Elisabeth, welche er mit dem buddhistisch-Schopenhauerschen Mitleid gleichsetzte, und die begehrende Liebe, welche, wie bei Siegfried und Brünhilde zum Verderben führte. Und doch verurteilte er auch sie, die er früher so laut gepriesen, nicht ganz. Er meinte, auch diese instinktive Liebe könne

als ein Heilsweg zur Verneinung des Willens führen. Und gerade diese ist die Liebe von Tristan und Isolde.

Natürlich ist das Drama von dem unglücklichen Liebespaar aus Lebenserfahrung und künstlerischer Intuition und nicht aus philosophischer Reflexion geboren. Aber Schopenhauer hat wenigstens dabei Pathe gestanden. Deshalb dürfen wir, dem Vorgang Wagners folgend, der seine eignen Dramen in vielen Fällen philosophisch deutete und dies besonders hier in einem Brief an den Frankfurter Philosophen tat, es doch versuchen, die Grundgedanken des Tristan in den philosophischen Wendungen Schopenhauers wiederzugeben. Beginnen wir mit den Gestalten, die anscheinend nichts mit dieser Stimmung zu tun haben und doch, im Zusammenhang des Dramas betrachtet, an ihr teilnehmen. Da ist zuerst Brangäne, die ihre Herrin zu sehr liebt, um ihr den Tod zu geben, aber gerade durch ihren Ungehorsam sie der größten Qual überliefert und so eine Schuld auf sich lädt (VII, 34). Sie ist die Vertreterin des blinden Mitleids, welches durch das Leben das Leiden nur verlängert. Marke sieht sich nicht geliebt, er wähnt sich vom Freund schändlich betrogen, aber er duldet, er vergibt. Er ist das Abbild des buddhistischen Heiligen, des Asketen. Er ist zur höchsten Entsagung gekommen. — Und nun vor allem das Heldenpaar. Tristan und Isolde verneinen zuerst den individuellen Lebenswillen: Sie wollen, ohne zu leiden, sich so rasch als möglich aus ihrer Qual retten, indem sie sich zum Selbstmord entschließen. Aber der Tod flieht sie, und so kommen sie durch die Leiden, die sie erdulden, zur Verneinung des Gesamtwillens zum Leben. Sie erkennen, wie es der Dichter selbst in jenen Jahren als eine Offenbarung empfunden, daß nicht bloß sie, sondern daß die ganze Welt unendlich zu leiden habe, und so sehnen sie sich im Nichts aufzugehen (Lichtb. 379). Dieser Grundgedanke wird nun in unendlicher Variation, umschlungen von den Ranken der Musik, immer wiederholt. Das Leben ist der Tag, der Tod ist die Nacht. Der Tag ist furchtbar, neidisch, eitel, prahlend, blendend, die Nacht ersehnt, keusch, wonnereich, geheimnisvoll, urewig, welterlösend. Der Tag bringt Macht, Ehre, Gewinn, aber was sind sie als Wahn? Die Nacht bringt Liebe, Vergessen, Seligkeit.

O süße Nacht — ew'ge Nacht — Hehr erhab'ne Liebesnacht! — Wen du umfangen — wem du gelacht — Wie wär ohne Bangen aus dir er je erwacht? — Nun banne das Bangen holder Tod — sehnend verlangter Liebestod!

Der schrecklichste Zauber des Liebestranks ist es, daß die Liebenden dadurch immer wieder zum Leben erweckt, in „Samsara" hineingerissen, zu ewiger Qual verurteilt nicht sterben können. Der

einzige Trost in diesem Leiden der „Nachtgeweihten" ist das Mitleiden. Tristan leidet mit Isolde, Isolde mit Tristan. Endlich muß der Tröster des Leids, Tod, doch kommen und den Mitleidenden des Leidens Ziel setzen.

Das ist schwüle orientalische Atmosphäre, das ist Duften der Rosen von Schiras, Palmenrauschen am Strande der heiligen Ganga, Sphärenmusik bei der Herabkunft des Buddha, des Welterlösers. Welche empfängliche Seele hätte nicht diese Empfindung gehabt, wenn sie, umrauscht von der Welt der Töne des großen Zauberers, den Leiden Tristans und Isoldes lauschte! In den letzten Versen, die Isolde mehr stammelt, als spricht, hört man gleichsam die Wogen von Nirwana über der selig darin Ertrinkenden zusammenschlagen:

In des Wonnemeers wogendem Schwall,
In der Düftewellen tönendem Schall,
In des Weltatems wehendem All
Ertrinken — versinken!
Unbewußt — höchste Lust!

Und doch ists, als hörte ich noch einen anderen, bekannteren Laut mitklingen, einen Laut, herübergetragen aus dem mondbeschienenen Lande der Romantik; Liebeslocken, Todesseufzen, Klagen um die früh dahingegangene Braut, Stammeln der Sehnsucht, sie möge im Dämmerdunkel, zurückgekehrt aus dem Jenseitslande, zur Seite des Liebsten sich betten. — Hymnen an die Nacht!

Bis vor kurzem hat man von dieser Verwandtschaft Wagners mit Novalis noch nichts gewußt. Jetzt, seitdem man sich immer intensiver mit dem Dichterkomponisten beschäftigt, scheint die Erkenntnis davon in der Luft zu liegen. Ich habe im Lauf einer Reihe von Romantikervorträgen in Eisenach für mich die Entdeckung gemacht und sie anfangs März 1906 meinem Auditorium vorgetragen. Juli 1906 hat sie — ganz unabhängig hiervon — Professor Prüfer-Leipzig im 1. Jahrgang des Wagner-Jahrbuchs (1906, 290—304) seinen Lesern mitgeteilt.

Diese Hymnen sind vielleicht die wonnigsten und wehmütigsten Laute, die je von den Lippen eines deutschen Dichters geflossen sind.

„Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht." So heißt es im I. Hymnus. „Fernab liegt die Welt. In Tautropfen will ich hinuntersinken. Fernen der Erinnerungen, vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern wie Abendnebel nach der Sonne Untergang. — Preis der Weltenkönigin Nacht, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe! Sie sendet mir dich, zarte Geliebte, liebliche Sonne der Nacht. Nun wach' ich. Denn ich bin Dein und mein. Zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ewig die Brautnacht währe. — Muß immer der Morgen wieder kommen? Zugemessen ward dem Licht seine Zeit, aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. — Nur die Toren verkennen Dich, heiliger Schlaf! Sie fühlen Dich

nicht in der goldnen Flut der Trauben und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß Du es bist, der des zarten Mädchens Busen umschwebt, daß Du es bist, der den Schlüssel trägt zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote." –

„Hinüber wall' ich, und jede Pein
Wird mir ein Stachel der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten, so bin ich los
Und liege trunken der Lieb' im Schooß.
Ich fühle des Todes verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether verwandelt mein Blut.
Ich lebe die Tage voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte in heiliger Glut."

Woher diese Töne bei dem früheſt Vollendeten aller Romantiker? Gewiß ist das Meiſte unmittelbare Empfindung, hervorgegangen aus seiner Lebenserfahrung, dem tragischen Geschick des frühen Todes seiner Braut, und dem Bewußtsein, daß seine schleichende Krankheit auch ihn bald den Weg des Todes führen werde. Aber es ist auch erwiesen, daß Novalis Young's Nachtgedanken kannte und jedenfalls auch jenes Wort im Faust von der „Mutter Nacht", dem das stolze Licht „den alten Rang, den Raum, streitig macht", und daß er auf die gespensterhafte Erzählung der „Braut von Korinth" mehrfach anspielt. Aber auch das ist nicht ausgeschlossen, daß der Dichter in jener Zeit, wo die Gebrüder Schlegel, neben andern, indische Philosophie und Dichtung gleichsam erst neu entdeckten, manche Blume seiner üppigen Poesie in dem indischen Zaubergarten gebrochen hat. Wenigstens hat auch seine Philosophie manche frappante, wenn auch nicht im einzelnen nachweisbare Verwandtschaft mit der indischen, und in den „Hymnen" (Novalis Werke, ed. Dohmke, Leipzig und Wien, S. 16) steht der Satz: „der Sänger zog voll Freudigkeit nach Indostan, das Herz von süßer Liebe trunken, und schüttete in feurigen Gesängen es unter jenem milden Himmel aus."

Freilich Novalis wurde kein Anhänger des buddhistischen Heiligen, sondern fand sein Heil in Jesus:

„Was wär' ich ohne dich gewesen?
Was würd' ich ohne dich nicht sein?
Zu Furcht und Ängsten auserlesen,
Ständ' ich in weiter Welt allein. –

Mit ihm bin ich erst Mensch geworden,
Das Schicksal wird verklärt durch ihn,
Und Indien muß selbst im Norden
Um den Geliebten fröhlich blüh'n."

Aber auch Wagner blieb dem strikten Schopenhauertum und der indischen Philosophie nicht völlig ergeben. Vielleicht ist diese Wendung schon im Tristan (Lichtb. 391. 520 f.) ganz leise angedeutet. Tristan und Isolde versenken sich in Nirwana. Aber was

ist Nirwana? Das absolute Nichts? Das steht nach indischer Philosophie durchaus nicht fest, und ob es Wagner so aufgefaßt, kann man nicht strikt behaupten. Wenn Nirwana „höchste Lust" ist, kann es dann das Nichts sein? Auf ein Leben im Tode scheinen auch die Verse hinzudeuten: „So starben wir, um ungetrennt, — ewig einig, ohne End — ganz uns selbst gegeben, — der Liebe nur zu leben."

Vor allem aber dichtete Wagner nach dem Tristan die „Meistersinger" und hat in Hans Sachs, wenn man das auch nicht so leicht durchschaut, doch anerkanntermaßen das Urbild des (buddhistischen) Weisen dargestellt, der einsichtig genug ist, auf die Liebe zu verzichten, aber doch nicht in seinem Schmerz untergeht, sondern sich über ihn erhebt in freudiger, selbstgewollter Entsagung,

Mit diesem Drama, geboren aus dem kernfesten deutschen Bürgertum, wendet sich Wagner wieder einer helleren Weltanschauung zu.

Das führt uns zum vierten Teil unserer Darstellung.

IV. Periode. Wendung vom absoluten zum bedingten Pessimismus. Verbindung von Buddhismus und Christentum in der Regenerationslehre.

Wagners Schicksal hatte sich gewendet. Der Fürst, nach dem er im Vorwort zur Herausgabe der Nibelungendichtung (Wien 1862, VI, 281) sehnsüchtig ausgeschaut, hatte sich gefunden. Es war der achtzehnjährige König Ludwig II. von Bayern, der Jüngling mit der hochragenden Gestalt und mit den dunkelblauen Schwärmeraugen (Bü. 168), dessen Seele sich schon seit Jahren mit jugendlicher Begeisterung in die Wagnersche Romantik versenkt hatte. „Er ist leider so schön und geistvoll", schrieb der Meister nach der ersten Begegnung, „daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt verrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit der ersten Liebe, er versteht mich wie meine Seele." Dieser ideale Fürst mit dem tragischen Schicksal wurde nun des Meisters Schützer und Freund, damit der Genius „die mächtigen Schwingen seiner Kunst ungestört entfalten könne". Es begann eine Zeit schwärmerischer Freundschaft und freudigen Schaffens. Vier glänzende Aufführungen des Tristan mit dem Ehepaar Schnorr von Carolsfeld fanden statt. Semper, der berühmte Baumeister, Wagners Freund von Dresden, Paris und Zürich her, entwarf einen grandiosen Plan zu einem Wagner-National-Theater in München, einer Akropolis der Kunstmetropole Süddeutschlands. Aber die beiden Romantiker, Lehrer und Schüler, hatten drei Instanzen nicht in Berechnung gezogen, die Hofkamarilla, die Pfaffen und die Bierphilister. Wagner war

alsbald der bestverleumdete Mann in München: der Norddeutsche, der Protestant, der Philosoph, der ehemalige Revolutionär, der freie Künstler war von vornherein verdächtig. Am lautesten schrie man über Verschleuderung der öffentlichen Gelder. In der nächsten Umgebung des Königs wußte man dreist seine direkten Befehle zu umgehen oder zu entstellen. So wurden die 40000 Gulden, die der hochherzige Monarch in aller Stille dem Freund zur Deckung seiner riesig angeschwollenen Schuld zu leihen beabsichtigte, von der damit beauftragten Büro-Kreatur in großen Säcken voll lauter Silbermünzen unter der Eskorte der königlichen Kassenbeamten Wagner vor das Haus gefahren und dort abgeladen (Gl. III, 1, 119). Von der Hofclique, deren Seele Herr von der Pfordten gewesen zu sein scheint (Brief vom 11. April 1866, Luzern), empfing die Presse ihr unsauberes Material. Der „neue Bayerische Courier" und der „Volksbote" (Gl. III, 1, 133) begannen den „Eindringling" mit Schmutz zu bewerfen. „Der bezahlte Musikmacher", der „Barrikadenmann von Dresden", der „Agent des Mannes von Blut und Eisen" beabsichtige den König zu landesverräterischen Ideen zu mißbrauchen, das stehende Heer durch ein Volksheer zu ersetzen, an der Spitze der Sozialdemokraten die übrigen deutschen Fürsten zu bekämpfen. Kurz die Volksseele wurde zum Kochen gebracht. Wagner der Dichter, Komponist, Philosoph, Aesthetiker erschien für Ludwig II. ebenso gefährlich, wie die Tänzerin Lola Montez für Ludwig I. Er mußte weichen. Am 10. Dezember 1865 verließ er die für ihn so ungastliche Stadt. Er hatte, wie der Brief vom 11. April 1866 zeigt, trotz aller schwärmerischen Freundschaft die damalige politische Unmündigkeit des Königs zu deutlich erkannt, um auf dauernde Wiederkehr zu hoffen. Der unruhige Seefahrer auf dem Meere des Lebens wurde wieder aus dem Hafen verwiesen.

Noch einmal warf er Anker am Vierwaldstädter See in Triebschen bei Luzern. Unterdessen war seine vielgeprüfte und ihn viel prüfende Gattin Wilhelmine am 27. Januar 1866 gestorben, und Frau Cosima, Liszts Tochter und Hans von Bülows Gattin, zog in sein Haus ein, um es ihm zur Heimat zu machen (Bü. 178 ff.). Die schwärmerische Verehrung für den Meister hatte sie einst mit ihrem Gatten Bülow zusammengeführt und trennte sie jetzt von ihm. Dem Urteil der Welt zum Trotz fand sie ihr Glück an des Meisters Seite, bis nach schwerer Prüfungszeit ihr Bund am 25. August 1870 die gesetzliche Sanktion erhielt: „Diese unerhört seltsam begabte junge Frau, Liszts wunderbares Ebenbild", wie sie Wagner in der Münchner Zeit nennt, war als Gattin ihrem Gatten kongenial. Was er schuf, vermochte sie zu verstehen und zu bewahren und ihn zu neuem Schaffen anzufeuern. Ihrem bedeutenden Geist und ihrer unermüdlichen Tatkraft ist vor allem die Erhaltung des Bayreuther Werks zu danken. Als nach zwei Töchtern in Triebschen ein Sohn geboren wurde, fühlte sich der vom Schicksal so viel verfolgte Meister auf dem Gipfel seines Glücks.

In der Stille von Triebschen entfaltete er nun eine reiche Tätigkeit. Er vollendete die Komposition der Meistersinger (Okt. 1867),

des Siegfried (Febr. 1871) und einen Teil der Götterdämmerung, schrieb seinen berühmten Aufsatz über „Beethoven" (Dez. 1870), begann bei Fritzsch in Leipzig die Ausgabe seiner gesammelten Schriften und ließ die 2. Aufl. vom „Judentum in der Musik", jetzt unter seinem eignen Namen (1869) erscheinen. 170 Gegenschriften waren die oft sehr unflätige Antwort (Bü. 184). Häufig wurde auch die Muße des Meisters, der nun eine europäische Berühmtheit geworden war, durch Besuch unterbrochen. Der interessanteste Gast, der hier einkehrte, war der Basler Professor der klassischen Philologie Friedrich Nietzsche. In feinstem Verständnis des Wagnerschen Genius hat ihn kaum einer übertroffen. Er hat das Geistreichste an Bewunderung und Bosheit über ihn geschrieben. Seine Bewunderung beweist „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Leipzig, Fritzsch 1872) und „R. Wagner in Bayreuth". In das dithyrambische Lob des Meisters mischt sich hier allerdings schon mancher kritische Ton. Aber noch schwor dieser philosophische Proteus auf seinen Meister Wagner, wie auf beider Meister Schopenhauer. Als aber Wagner mit Parsifal sich dem Christentum wieder zuwendete, da verwandelte sich des großen Christusfeindes Liebe in Haß. Er warf dem ehemaligen Freund vor, er sei zu Kreuz gekrochen. Er griff auch den Toten noch aufs heftigste an in seinem Pamphlet: „Der Fall Wagner, ein Musikantenproblem", dessen Thema ist: Wagner kein Dichter, kein Musiker, nein ein Komödiant. Eine bloße Schmähschrift, wie M. Koch (362) meint, ist sie übrigens doch nicht. Sie ist erzeugt aus dem Zorn eines, sonst trinkfesten, Mannes, der sich an einem schweren Wein berauscht hat und ihn am andern Morgen aus Scham, eine Zeitlang die Herrschaft über sich selbst verloren zu haben, gepantschtes Zeug nennt. Der königliche Freund, Ludwig, war, trotz mancher Schwankungen, der Liebe zu seinem großen Lehrer treuer geblieben als der philosophische. Aber Wagner kehrte nicht dauernd nach München zurück, sondern erbaute sein Festspielhaus und sein Heim Wahnfried in dem stillen fränkischen Bayreuth. An seinem Geburtstag, 22. Mai 1872, wurde mit der 9. Beethovenschen Symphonie der Grundstein gelegt und nach vielen Kämpfen und Mühen konnte 1876, Juni bis August, die erste Aufführung des Riesendramas des Ringes stattfinden. Aber der Unermüdliche rastete noch nicht. Neben einer Reihe von Prosaschriften, deren Hauptinhalt wir gleich zusammenfassen werden, entstand das Wunderwerk des Parsifal, der 1854 zuerst geahnt, 1865 entworfen, Februar 1877 als Dichtung und 13. Januar 1882 in Palermo in der Komposition fertig wurde. Die 16 Aufführungen dieses Hymnus auf die Erlösung (26. Juli bis 29. August 1882) krönten des bald 70jährigen Meisters Lebenswerk. Wegen zunehmender Kränklichkeit zog er sich Winter 1883 in sein geliebtes Venedig zurück. Am 12. Februar 1883 ließ er im Kreise der Seinen noch einige Akkorde aus dem wehmütigen Rheintöchtergesang ertönen „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe". Am 13. Februar Mittag neigte sich seine Lebenssonne zum Untergang.

Mit der großen Wendung in Wagners Geschick i. J. 1864, die ihm die Erfüllung vieler, aber nicht aller und zumal nicht sei-

ner letzten, idealsten Wünsche brachte, beginnt auch wieder seine Tätigkeit als Prosaschriftsteller, die seit 1851 zurückgetreten war.

1. An der Schwelle der neuen Epoche steht seine dem königlichen Freunde gewidmete Schrift „Ueber Staat und Religion", 1864 (VIII, 3—29, von der ich im folgenden nur die Seiten, nicht den Band zitiere). Ich habe länger geschwankt, an welchem Punkt des philosophischen Entwicklungsganges Wagners sie einzureihen sei, bis ich erkannte, daß sie gerade den Uebergang von seiner absoluten zu seiner relativ-pessimistischen Weltanschauung kennzeichnet. Zu meiner Freude finde ich diese Meinung in Louis vortrefflicher Abhandlung bestätigt (S. 152 ff.), der hiermit die ähnliche, auch von Lichtenberger (408 ff.) beobachtete Wendung in den Meistersingern kombiniert.

Auf den „Racker von Staat" ist Wagner auch jetzt, wie in seinen Revolutionsschriften, nicht gut zu sprechen. „Er ist ein Vertrag, durch welchen die Einzelnen, vermöge einiger gegenseitigen Beschränkung (ihres blind begehrenden Willens), sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen" (8). Er balanziert die auseinanderstrebenden Interessen der vielen Parteien. Die Verkörperung dieses Gleichgewichts ist der Monarch (9). Sein Walten ist Gerechtigkeit und, wo diese nicht zureicht, Gnade. Die einzig richtige Staatsform ist die Monarchie. Jede Revolution hat sich selbst gerichtet (10). Freilich, die Notwendigkeit der Monarchie einzusehen, reicht der Intellekt der Menge nicht aus. Aber wie das Tier seinen Instinkt, hat die Menschheit ihren — der klaren Ueberlegung des Denkens oft widersprechenden — Wahn. Wie das Tier, so führt Wagner im Anschluß an Schopenhauer (W. a. W. und V. II, 607 ff.) aus, in seinem egoistischen Geschlechtstrieb doch gerade unegoistisch für die Erhaltung der Art sorgt, so kann der Mensch, obgleich er durch sein Denken in einer gewissen Handlungsweise keinen Vorteil für sich ersieht, doch triebmäßig zum Vorteil der Gesamtheit, nicht egoistisch, sondern idealistisch empfinden und handeln. Dies geschieht im Patriotismus und in der Religion (11 ff.). Der Patriotismus erhebt den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe, die Religion führt ihn erst zur eigentlichen Menschenwürde (19).

Die Religion ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staat. Die reine, höchste Religion, die in die Welt getreten, mußte sich vom Staat völlig trennen (20). Ihre Grundlage ist das Gefühl der Unbefriedigtheit mit allen menschlichen Dingen, Verneinung der Welt, Erkenntnis, daß sie auf einer Täuschung beruht, Streben nach Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben (20 f.). Die Religion ist nicht von dieser Welt, sie findet, daß es eine andre, von der irdisch-staatlichen völlig verschie-

dene Welt gibt. Diese Jenseitsvorstellung, speziell die der christlichen Religion, ist keine egoistische, wie Wagner einst in „Kunst und Revolution" 1849 behauptet hatte, sondern eine durch Entsagung und Leiden gezeitigte. Hier ist das Reich des Glaubens, des beseligenden „Wahns" des Weltüberwinders. Der Glaube ist zusammengefaßt im Dogma, der allegorischen Darstellung des Unaussprechlichen (23). Durch dieses hat freilich die Religion, wie Wagner schon in seiner Vaterlandsvereins-Rede erkannt hatte, im Lauf der Zeiten schwere Entstellungen erlitten (24). Trotzdem stirbt sie nicht, sondern wird immer ihr Heiligtum in den Tiefen des Gemüts behaupten (25) und durch das Beispiel edler Taten, durch Heilige und Märtyrer auf die Welt heilvoll einwirken (26). — Auch dem König wird sie zum tiefsten Segensquell, zum Ausfluß der Gerechtigkeit und Gnade. In ihr liegt das Mysterium des königlichen Ideals (26, 27).

Den Schluß der Abhandlung (27—29) bildet die Darstellung des Zweckes der Kunst, die für Wagner, den Künstler, immer das A und das O bleibt. Ist der Staat die Zusammenfassung der realen Welt mit all ihrem Zwang und Leid, ist die Religion der Weg aus dieser Welt hinaus in das Jenseits des Vergessens und der Seligkeit, so soll die Kunst den Menschen, der doch gezwungen ist, in der Welt des Staats und sozialen Lebens auszuharren, über die Härten derselben durch das Spiel eines schönen Scheins hinwegtäuschen und über sich und die Welt erheben. So ist sie der Religion verwandt. Während aber die Religion ein unbewußter Wahn ist, ist die Kunst ein bewußter. Sie ist Schein und will Schein sein. — Nun ist aber das staatlich soziale Leben (nach Schopenhauer) nicht bloß leidvoll und schrecklich, weil sich der blinde Willenstrieb darin dokumentiert, sondern es ist zugleich eigentlich ein „Wahn", ein Schein, Maya. Die Kunst, obgleich selbst Schein, hat nun nach Wagner zugleich den Zweck, das leidvolle Leben als Schein, als Wahn erkennen zu lassen.

Merkwürdig! Was ist nun der „Wahn"? Wagner scheint mit dem Begriff zu spielen. Am besten geben wir wohl „Wahn" mit „Ideal" wieder (18, 19, 27) und fassen des Denkers Meinung so: Religion und Kunst sind Ideale, dazu bestimmt, dem Ich die reale Welt überwinden zu helfen. Ist das Ideal nun Wahrheit? Nein und ja! Nach der gewöhnlichen Meinung ist die Außenwelt das eigentliche Reale, Religion und Kunst aber nur ein schöner Schein. Ist aber das Ich das eigentliche Wesen der Welt, wie es der Buddhismus doch behauptet, dann ist die Außenwelt eine Täuschung und das Ideal ist die eigentliche Wahrheit.

Eine deutliche Entscheidung gibt Wagner nicht; ebensowenig, wie in den Meistersingern, wo der Wahn gleichfalls eine große

Rolle spielt. Wie aber Hans Sachs trotz eignen Verzichtens sein Werk, den Sieg der heil'gen deutschen Kunst, glücklich zum Ziele führt (Louis 154), so dürfen wir vermuten, daß Wagner auch in „Staat und Religion" dem Wahn einen positiven Wert beilegt.

Blicken wir von hier, vom Standpunkt des Jahres 1864, zurück auf die politisch-ästhetischen Schriften seiner zweiten Periode, so zeigen sich die gewaltigen Wandlungen, die Wagner durchgemacht hat. Einst war er revolutionär, jetzt ist er konservativ, einst Utopist, jetzt ein Rechner mit den realen Verhältnissen. Damals war ihm die Religion, speziell das Christentum, eine schlaue Einrichtung, um der Menschheit bei dem Jammer des Daseins klüglich ein Jenseits vorzuspiegeln. Jetzt erscheint sie ihm mit Recht die Trüglichkeit der nichtigen Welt zu predigen. Also lauter Gegensätze! Und doch gewisse Zusammenhänge in politischer und religiöser Beziehung. Der Revolutionär von 1848 hatte doch in seiner Vaterlandsvereinsrede die Notwendigkeit einer monarchischen Spitze des Staats betont und, obgleich ein Gegner des Christentums, doch die Religion Apollons und die Person Jesu als Retter der Menschheit hingestellt (III, 41). So weist die Schrift über „Staat und Religion" ihren Zusammenhang mit der Vergangenheit auf.

Aber sie läßt auch ihren Uebergang zu Wagners letzter religiöser Lebensweisheit, der Regenerationslehre, erkennen. Ueberall werden 1864 noch Schopenhauersch-buddhistische Ausdrücke von der Religion gebraucht. Sie erscheint als Erkenntnis des Trugs, Maya, Sehnsucht in Nirwana einzugehen, der buddhistische „Heilige" wird als Beispiel hingestellt u. ä. Und doch hat auch Wagner, wie so mancher andre, durch Schopenhauer hindurch den Weg zum Christentum und zu seiner Würdigung wiedergefunden. Ist die Religion auch nur ein „Wahn", so werden doch eine Reihe positiver Aussagen von ihr gemacht, und durch das Düster indischer Weltverneinung sieht man leise, wie in den Meistersingern, das Licht christlich optimistischer Weltbetrachtung hindurchschimmern.

2. Eine Vereinigung beider Elemente, des pessimistischen und optimistischen, des buddhistischen und christlichen mit Ueberwiegen des letzteren ist nun auf religionsphilosophisch-soziologischem Gebiet Wagners Regenerationslehre, im Reiche der Kunst sein unvergleichliches Bühnenweihfestspiel Parsifal.

Die Quintessenz der Theorie von der Wiedergeburt der Menschheit, in welcher der Meister von Bayreuth nachhaltige Anregungen von dem Grafen Gobineau[13]) erfahren hat, ist niedergelegt in dem bedeutenden Essay über „Religion und Kunst" X, 211—253 (1880)

13) Essai sur l'inégalité des races humaines 1853—55.

und seinen Nachträgen: „Was nützt diese Erkenntnis?" X, 253 ff. (1880), „Erkenne Dich selbst" X, 263 ff. (1881), „Heldentum und Christentum" X, 275 ff. (1881). Aber auch in „Deutsche Kunst und Politik" VIII, 30–124 (1865), „Was ist deutsch?" X, 37 ff. (1878), „Modern" X, 54 ff. (1878), „Publikum und Popularität" X, 61–90 (1878), „Wollen wir hoffen?" X, 118 ff. (1879), „Offnes Schreiben an Herrn E. v. Weber" (über Vivisektion) X, 194 ff. (1879) findet sich reichliches Material zu diesem Thema. Ganz besonders beachtenswert ist aber die prächtige Abhandlung über „Beethoven" IX, 61–126 (1870). Hier sieht der Leser mit Bewunderung, wie der Genius den Genius versteht und ihm huldigt. Wenn man Wagners Urteile über Kunst in diesem ganzen letzten Abschnitt seines Lebens mit früheren Aeußerungen vergleicht, so fällt sofort auf, daß er viele ungerechte und überstürzte Behauptungen zumal seiner Revolutionsperiode stillschweigend korrigiert und sachlichere, mildere, abgeklärtere Anschauungen vorträgt. Erst jetzt wird er den Heroen unsrer Musik und Literatur völlig gerecht und hat manch goldenes Wort über sie gesprochen.

Die Regenerationslehre ist das deutlichste Zeugnis für Wagners umfassenden Geist, dem nichts Menschliches fremd war: Religion und Kunst, Wissenschaft und Technik, Materialismus und Darwinismus, Kapitalismus und Sozialismus, Islam und Parsismus, Schlachthäuser und Vivisektion, Politik und Friedensbestrebungen, Temperenz und Vegetarianismus, Jesuiten und Juden, Juristen und stümpernde Philologen, russische Bauern und japanische Pflanzenesser, Torpedoführer und Heizer, alles zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen. Läuft dabei manches Seltsame und Uebespannte, manches Harte und Anstößige mit unter: nun, welcher große Geist — und hieße er Goethe — hat nicht seine Schrullen? Sie verschwinden aber bei Wagner in der Menge des Bedeutenden und Bleibenden. Die religiöse Weltanschauung des Meisters, die der Greis zwischen seinem 60. und 70. Lebensjahr entworfen, schaut sich an wie eine weit gedehnte Landschaft, voll reicher Matten und bizarrer Felsbildungen, durchzogen von breiten, menschenbelebten Flüssen, gekrönt von den ewigen Häuptern der schneeigen Alpenberge im hellen Schimmer des scheidenden Tagesgestirns, überspannt von einem grünlich schimmernden Himmel, der zukunftsfroh einen neuen strahlenden Tag verheißt.

Bei der Darstellung der Regenerationslehre halte ich mich in erster Linie an „Religion und Kunst" und ziehe die anderen Werke nur aushilfsweise herbei (vgl. auch Lichtb. 439–94 Ch. 208–47).

Die Voraussetzung der Theorie von der Wiedergeburt ist die Annahme, daß alle physischen, sozialen, ethischen, ästhetischen, religiösen Erscheinungen der Menschheitsentwicklung in einem notwendigen inneren Zusammenhang stehen und eine einheitliche Ab- und Aufwärtsbewegung der Menschheit, Degeneration und Regeneration stattfindet.

Wie in seiner Junghegelschen und Schopenhauer'schen Periode geht unser Denker aus von dem tatsächlich verderbten Zustand der gegenwärtigen Welt. Woher stammt derselbe? Mit Schopenhauer hatte Wagner geglaubt: von Ewigkeit, aus dem Sündenfall des Ur-

willens, mit Feuerbach: von der Unterdrückung des freien Geistes der Griechen durch die rohen Römer und das blöde Christentum. Jetzt setzt er die Degeneration in den Abfall von dem reinen Zustand der Urmenschheit.

Diese Degeneration ist zunächst eine physische. Ihre erste Ursache ist die Fleischnahrung, über deren Schädlichkeit der so häufig kränkelnde Meister sich schon oft Gedanken gemacht hatte. Der natürlich-unschuldige Mensch ist ihm jetzt nicht mehr, wie früher, der kraftstrotzende Germane, sondern der sanfte, friedliebende, Pflanzenkost genießende Hindu (X, 225 ff.), dem der Jäger des Wilds und der Schlächter der Haustiere ein Greuel war. Aber es blieb nicht so. Aus seinem Land, jener Urheimat der Menschheit, zogen andre Stämme aus. Der Hunger der Wüsten zwang sie, der Stammverwandtschaft des Tieres mit dem Menschen, des Mitleidens vergessend, Tiere der Herde zu schlachten. So wurde der Mensch zum Fleischfresser, zum Raubtier, mit dessen wilder Gier er immer weiter drang und als Raubmensch viele Reiche pflanzenessender Völker eroberte, unterjochte und auf ihren Trümmern Pseudokulturen errichtete. Diese natürliche Gier hat sich bis heute erhalten, wie man jeden Tag an den bluttriefenden Schlachthäusern studieren kann. Aber sie rächt sich bitter. Das Raubtier, wie der Raubmensch kann nicht gedeihen. Er siecht an den Folgen seiner Nahrung an bösartigen Krankheiten dahin (227. 238).

Die zweite Ursache der physischen Degeneration der Menschheit ist die Vermischung der indogermanischen Edelrasse mit andern, zumal mit den Juden (vgl. X, 54 ff. 263 ff. 275 ff.). Uneingedenk seiner ehemaligen Freundschaft mit Juden und Judengenossen im „jungen Deutschland", war Wagner seit der Revolution bis zu seinem Ende gegen die „Juden" von einem fast instinktiven Abscheu erfüllt. Schon im „Judentum in der Musik" (1850. 2. Aufl. 1869) hatte er ihre künstlerische Unproduktivität, ihren Geschäftssinn auch in Kunstdingen, die Gabe, die Errungenschaften anderer auszubeuten, und sogar ihre Sprache, das „Mauscheln", gegeißelt. Aber sein Widerwillen wuchs durch seine Lebenserfahrungen nur noch mehr (264 ff). In seinen Regenerationsschriften wirft er ihnen vor allem vor, daß sie überall, wo nur die leiseste Gelegenheit sich zeigte, sich eingenistet (243), durch die Börse den verruchten Kapitalismus großgezogen (266. 268), durch das Preßjudentum die freie Meinung und echte Kunst unterdrückt, die christliche Religion verderbt (86. 232. 271) und vor allem die germanische Rasse verpfuscht haben (271). Freilich ihnen schadet bei ihrer Zähigkeit die Vermengung nichts, denn der Jude „vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Rassen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage".

Die nach Wagner so verderbliche Parasitentätigkeit der Juden im modernen Staat, weist auf die politisch-soziale Degeneration hin, an der gerade auch sie wesentlich Schuld tragen. Da wir diese schon bei Besprechung von „Staat und Religion" behandelt haben, können wir sie hier übergehen.

Es wäre nun die Aufgabe des Intellekts, die physische und so-

ziale Degeneration der Menschheit, die sich aus dem schrankenlosen Egoismus des blinden Lebenswillens herleitet, zu zügeln. Aber auch der Intellekt ist teilweise auf Irrwegen begriffen. Gegen die Universitätsprofessoren ist Wagner als Anhänger Schopenhauers mit starker Abneigung erfüllt, aber speziell erzürnt ihn, den eifrigen Verfechter der Naturheilmethode und den warmherzigen Freund der Tiere, der damalige Betrieb der Medizin, besonders, wenn sie unter dem Deckmantel der Wissenschaft das Mitleiden so verachtet, daß sie in den „Folterkammern der Wissenschaft" das schreckliche Mittel der Vivisektion anwendet (194 ff.). Viel berechtigter als diese immerhin anfechtbare Kritik ist die an der Methode der Naturwissenschaft, welche in ihrer damaligen Ueberhebung, die längst viel größerer Bescheidenheit gewichen ist, meinte, die Welt aus „Kraft und Stoff" erklären (261), Philosophie und Religion als Rudimente einer vergangenen Epoche verachten und den Begriff des Genies, der künstlerischen und religiösen Intuition leugnen zu können (83. 88 f.).

Dabei wäre es ein arger Irrtum, wollte man behaupten, Wagner habe dem Grundsatz gehuldigt „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft!" Sein Zorn richtete sich nicht gegen die Wissenschaft an sich, sondern gegen ihre materialistische Verzerrung.

Alle die hier aufgezählten physischen, sozialen, intellektuellen Erscheinungen sind Merkmale der Degeneration. Wie ist die Menschheit zu retten? Wie ist Regeneration möglich? Das erste Heilmittel ist unserm Denker, wie so vielen edeln Freunden der Menschheit, welche die verderblichen Segnungen der Kultur beklagen, wie er es im allgemeinen schon in seiner Revolutionsperiode gepredigt hatte: Rückkehr zur Natur. Hier schlägt er nun besondere Heilmittel vor. Zunächst Aufgeben der Fleischnahrung, ferner Vereinfachung der komplizierten Maschine unserer Zivilisation, Emanzipation der germanischen Edelrasse von fremden parasitischen Eindringlingen u. s. w. Wie dies auf normalem Wege möglich ist, weiß der große Ideolog freilich selbst nicht anzugeben. Aber er empfiehlt, die schon bestehenden Vegetarier-, Temperenz- und Friedensgesellschaften auszubauen, zu vereinigen und von neuer höherer Warte aus den Kampf gegen die Degeneration zu beginnen.

Neben diesen stark utopistischen Vorschlägen gibt aber der Denker von Bayreuth noch zwei Wege an, die zur Regeneration führen, dieselben wie in seiner Schrift von 1864, nämlich: Religion und Kunst.

Beide, die immer schon die mächtigsten Impulse seines Fühlens und Schaffens waren, sind in der letzten Periode seines Lebens zu einer wahrhaft harmonischen Einheit verschmolzen. Wenn er in reiner Begeisterung ihre Hoheit preist, erheben sich sein Stil und seine Gedanken zu wahrhaft prophetischer Höhe. Sein Standpunkt, speziell dem Christentum gegenüber, geht über den von 1864 noch wesentlich hinaus: Die beiden erhabensten Religionen sind der Brahmanismus mit dem aus ihm sich ablösenden Buddhismus und

das Christentum (223). Der Brahmanismus wendet sich nur an die Erkennenden, die „Reichen im Geist". Die Menge kann nur nach zahllosen Wiedergeburten die Erkenntnis erlangen (212. 283). Zwar zeigt Buddha, der erleuchtetste Wiedergeborene, dem armen Volk einen kürzeren Weg zum Heil: Entsagung und Sanftmut. Aber seine Jünger kehrten doch wieder zur Religionsphilosophie des Brahmanismus zurück (212 f., 283). Anders die christliche Religion: „Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich" (213. 215). Seine Lehre war die Tat des freiwilligen Leidens. An ihn glauben hieß ihm nachfolgen. Seine Religion war für die „Armen im Geist". Sie begehrten anstatt der Metaphysik das Wunder (213). Das wahre Wunder aber ist die Umkehr des Willens (214). Das, was diese Umkehr bewirkt, muß über die Natur erhaben sein. Jesus nannte es das „Reich Gottes". Zu ihm berief der himmlische Vater die Mühseligen und Beladenen, zu denen Jesus als Bruder gesandt war. Das ist eine neue Offenbarung, der Wunder allergrößtes (214 f).

Jesus war Galiläer, der Sprößling einer von den Juden verachteten Mischbevölkerung (232), also wahrscheinlich selbst nicht Jude (?). Er heißt mit Recht „Sohn Gottes", denn in seinem Tod brachte er das Opfer höchster mitleidsvoller Liebe. Sein am Kreuz ausgespannter Leib ist das Symbol, nein das wirkliche Abbild des göttlichen Mitleids (215). Das „Haupt voll Blut und Wunden" muß noch heute, wie immer, zu schwärmerischer Verehrung anregen (216). Ja, so weit geht Wagner in seinen mystischen Anschauungen, daß er in Christi Blut eine wunderbare, fast magische Heilsgewalt findet, wie sie im Sakrament des Abendmahls wirksam wird (230), ja die übernatürliche Kraft zur Verjüngung des Menschengeschlechts besitzt (280, 282).

Zu diesem Heiland muß die Christenheit zurückkehren, die auf vielen Irrwegen sich verirrt hat, wenn auch weniger durch eigne Schuld, als durch die Degeneration der Menschheit überhaupt (224). Seine Liebe muß sie wieder zum Panier erheben, die Liebe des Mitleidens und der Selbstaufopferung, aus der Glaube und Hoffnung von selbst herausfließen. In diesem göttlichen Dreigestirn hat der religiöse Mensch die Erfüllung dessen, was der Philosoph Schopenhauer in der moralischen Bedeutung der Welt als die Krone seiner Erkenntnis preist (259. 260). Wir sehen hier ähnlich wie im Faust, wie an der „Sinnenliebe" und „Menschenliebe" seines früheren Lebens die „Liebe von oben" teilgenommen hat.

Nach diesen helltönenden Zeugnissen von Wagners christlich-religiöser Tiefe und Begeisterung, die so sehr von den absprechenden Urteilen seiner Revolutionsschriften abweichen, ist es fast müßig zu fragen, welche Stellung er zum Katholizismus oder Pro-

testantismus eingenommen hat. Die Behauptung, Wagner sei katholisch geworden, die sich auf Deutung einiger katholischer Dogmen, wie die Jungfrauengeburt (216) und auf katholisch erscheinende Symbole im Parsifal stützt, ist fast ergötzlich für den, der Wagner kennt. Ihnen steht der heftige Tadel des katholischen Kirchentums mit seiner Pfaffenherrschaft, dem fetischartigen Götzendienst (212), dem frivolen theatralischen Gaukelwerk (248. 222), der verderblichen Macht des Ultramontanismus (IX, 84) und vor allem die aufrichtige Verehrung Luthers (IX, 123. 94. X, 256. 258) und seines musikalischen Apostels Bach entgegen. Zur Verherrlichung des glorreichen Siegs der Deutschen 1870 weiß Wagner seinem Kaisermarsch kein besseres Thema zu Grunde zu legen, als Luthers Lied von der festen Burg. Ja er geht soweit, die Beethovensche Musik wesentlich aus dem protestantischen Geiste zu erklären (IX, 94 f.). Trotzdem war Wagner nichts weniger als konfessionell beschränkt.

Das verbot ihm schon seine Stellung zur Kunst.

Kunst und Religion sind im tiefsten Grunde eins (I, 135). Das ist im Gegensatz zu seiner Revolutionsperiode die tiefste Ueberzeugung des abgeklärten Geistes Wagners an seinem Lebensabend (wie einst in seiner „Pilgerfahrt zu Beethoven"). Beide sind nicht Sache des Verstandes, sondern der Intuition, der Offenbarung. Beide können nicht ohne einander leben. Wie sie im Anfang der Kultur (besonders in Griechenland) vereinigt waren, so müssen sie sich immer wieder suchen und finden. Getrennt verkümmern sie (211. 220. 243). Die Religion führt der Kunst neue Ideale zu, die Kunst allein versteht es, das Mysterium, das Unaussprechliche der Religion plastisch vor Augen zu stellen.

Der Malerei schenkte die Religion das höchste Ideal in der göttlichen Mutter mit dem göttlichen Sohn, wie wir sie in der Raffaelschen Madonna anschauen (217). Die bildlich gearteten Dogmen gaben einem Dichtergenius, wie Dante, den Stoff zu seinem Weltgedicht (219). Ja die Tonkunst, wie wir sie heute haben, ist nicht aus dem Griechentum hervorgegangen (221), sondern durchaus die Tochter des Christentums (221) und deshalb die jüngste und entwicklungsfähigste Kunst. Die übrigen Künste können von dem religiösen Mysterium immer bloß sagen „das bedeutet", die Musik sagt „das ist". Sie ist die religiöseste aller Künste, denn sie ist, wie die Religion, der unmittelbarste, nicht durch irgend welche Zwischenstufen vermittelte Ausdruck der Weltidee.

Aber wie die Religion der Kunst den Stoff, so gibt die Kunst der Religion gleichsam die Form. Sie läßt die unsichtbare erscheinen, die stumme ertönen (250). Der Erlöser selbst ließ unser Sehnen, Glauben und Hoffen singen und klingen. Dem Tempel-

raum entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchfliegen, die erlösungsbedürftige Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich mit unmißverständlicher Bestimmtheit aussprechen konnte (250). Wer mit reinem und empfänglichem Geist in eine der letzten vier Beethovenschen Symphonien sich vertieft hat, dem antwortet der Tondichter in seiner musikalischen Offenbarung auf seine bange Frage: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?", in der triumphierenden Sprache der Töne: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt".

Das ist Religion und Kunst in einem (250). Hier ist Künstler und Priester eine Person geworden (247). Hier ist der Schmerz der Welttragödie aufgelöst in Harmonie. Hier ist Erlösung. Hier ist Glaube und Hoffen. Hier ist der Ausblick auf eine hehre Zukunft, auf Regeneration des Menschengeschlechts (263).

3. Das unvergleichlichste Denkmal dieser harmonischen Vereinigung von Religion und Kunst, einen Tempel des Mitleids, der Erlösung, der Wiedergeburt hat sich und der Welt der Meister von Bayreuth errichtet in seinem Parsifal[14]). Die erstaunliche Fülle von mythischen, sagenhaften, legendarischen Motiven, die er bewußt und unbewußt in seinem Bühnenweihfestspiel zusammengefaßt, habe ich in einem Vortrag, Februar 1906, und einem Aufsatz in der Christlichen Welt „Richard Wagners Parsifal in religionsgeschichtlicher Beleuchtung" 1906, Nr. 42–44, dargestellt und darf hierauf, wenn ich mich möglichst kurz fasse, verweisen.

Wie im Tannhäuser stehen sich hier im Parsifal zwei Reiche gegenüber, das Reich der Welt mit ihrer Lust, verkörpert durch Klingsor, den Verführer, der den Gralskönig Amfortas zu Fall gebracht, und das Reich der Frömmigkeit, die heilige Gralsburg, deren Ritter um der Sünde ihres Königs willen in Leid und Schande verstrickt sind. Nur eine Hoffnung bleibt: Eine leuchtende Inschrift des Grals weist auf den Erretter, den reinen Toren, hin

Durch Mitleid wissend,
Der reine Tor
Harre sein,
Den ich erkor!

Das Thema des Dramas heißt: Harre auf die Erlösung! Der erste Akt handelt von dem Reinen, der Tor bleibt. Der zweite Akt zeigt uns den Toren, welcher rein bleibt. Der dritte Akt den Reinen, der die Torheit ablegt, durch Mitleid wissend geworden, zur Erlösung des Harrenden erkoren, Kundry, die Sünderin bekehrt,

14) Die an Görres angeschlossene arabische Schreibung und Deutung des Namens ist anerkanntermaßen falsch. Perceval heißt wahrscheinlich „Taldurchdringer", „Springinsfeld".

Amfortas heilt und selbst als Gralskönig die Zukunft des Heils verbürgt.

Schon seit einer Reihe von Jahren weiß man, daß das Parsifaldrama nicht aus einem Guß entstanden, sondern aus zwei früheren Dramenentwürfen Wagners äußerst geschickt verflochten ist, welche merkwürdiger- und doch bezeichnenderweise die Repräsentanten der beiden Hauptreligionen der Menschheit darstellen, des Christentums und des Buddhismus. Das eine ist der zu Ende des I. Hauptteils von uns geschilderte 1848 entstandene „Jesus von Nazareth", das andere der 1856 in seiner Tristanzeit verfaßte Entwurf zu einem buddhistischen Drama „die Sieger". Buddhas Lieblingsjünger, der Held Ananda, wird von einem jungen Mädchen aus der verachteten Tschandalakaste, der schönen Prakriti, welche die in einer früheren Existenz begangene Schuld des Hochmuts und der Verachtung der Liebe abbüßt, leidenschaftlich geliebt. Ananda widersteht der sinnlichen Versuchung. Prakriti bekehrt sich und wird als keusche Schwester in die Gemeinschaft Buddhas aufgenommen.

Die Aehnlichkeit, sowohl von „Jesus von Nazareth" und von „Ananda" mit Parsifal, als von Maria Magdalena, der großen Sünderin, die Jesu Füße wäscht und mit ihren Haaren trocknet, und Prakriti, die in sündiger Liebe zu Ananda entbrannt ist, mit Kundry, springt ohne weiteres in die Augen.

Die Verschmelzung beider Dramen mit einander zu einem neuen Werke, dem Parsifal, vollzog sich annähernd im Frühjahr 1857, als jener Charfreitagszauber Wagner mit höherer Inspiration erfaßte. Neue Elemente kommen aus Wolframs Parzival und aus der buddhistischen Legende hinzu. Vor allem Klingsor, in dessen Gestalt ich Mara, den buddhistischen Teufel, den Gott dieser Welt, der Sinnlichkeit, Sünde, den Feind Buddhas, der ihn durch seine Teufelsscharen und seinem Zauberspeer erst zu vernichten und dann durch seine Töchter zu verführen sucht, mit aller Deutlichkeit nachgewiesen habe. So zeigt denn der 1. und 3. Akt des Parsifal wesentlich christlich-germanisches, der 2. buddhistisch-indisches Gepräge. — Der religiöse Gehalt des Parsifaldramas läßt sich vor allem an seinem Helden nachweisen. Er ist jung und naiv, unschuldig wie Siegfried, er stürmt in die Welt hinaus, gleich tapfer und siegreich wie sein blonder Bruder, aber seine Tat ist nicht die Welteroberung sondern die Welterlösung auf dem Weg des Mitleids. Siegfrieds Wirkung geht nach außen, Parsifals nach innen. Den ersten Schritt auf der Bahn, die zur Weisheit führt (Lichtb. 515), tut Parsifal, indem er Schmerz empfindet mit dem uns wesensverwandten Tier, dem im Uebermut getöteten Schwan. Aber er muß noch tieferes Mitleid lernen mit dem Menschen. Wohl

brennt sein Herz, als er den unglücklichen Gralskönig auf seinem Schmerzenslager erblickt, als die blutende Lanze hereingetragen wird, wohl ist er aufs tiefste hingerissen beim Anblick des heiligen Liebesmahls und bei jenem Himmelsgesang aus der Höhe „Nehmet hin mein Blut", in welchem der Dichter mit so wunderbarer Gewalt seine mystische Theorie vom Blut Jesu und vom Abendmahl verkörpert hat. Aber noch kann er das aus Sünde entstandene Leiden des Königs nicht verstehen, da er selbst die Sünde noch nicht kennt. In Klingsors Zaubergarten wird sie ihm offenbar. Kundry, der Inbegriff aller weiblichen Verführungskünste, taucht vor ihm auf. Mit höllischer Kunst stiehlt sich die Höllenrose in sein Herz durch Erinnerung an seine Mutter, der er das Herz gebrochen durch seine Flucht. Als sie ihm ihren heißen Kuß auf den Mund drückt, scheint er verloren. Aber der Unschuldige empfindet instinktiv, daß ihm seine Unschuld geraubt werden soll. Er erfährt an sich die Pein des einst unschuldigen, aber von Kundry verführten Amfortas. Durch Mitleid ist er wissend geworden. Er schlägt den Angriff der Urteufelin zurück und hat, wie Buddha unter dem Erleuchtungsbaum, höchste Weisheit erlangt. Nun ist er reif, Kundry, die Verführerin, und Amfortas, den Verführten, von ihrer Sünde zu befreien, den Gral von seiner Schmach zu erlösen und als Gralsherrscher wie der „göttliche Erlöser" ein priesterliches Königtum, ein königliches Priestertum zu begründen. Mythen und Legenden aus Babel und Vorderasien, Urchristentum und Islam, keltische und altfranzösische Sagen haben ihren mystischen Schimmer um das Heiligtum des Grals gewoben. Buddhistische Mitleidsreligion und christliche Erlösungsreligion sind vereinigt in dem Orden der Gralsritter und im christlichen Symbol des Abendmahls.

Das sind die hohen Gedanken von Wagners Bühnenweihfestspiel, die höchsten Ideen seiner Regenerationslehre, aber nicht in dürftigen Worten der Prosa, sondern in höchstem dichterischen Schwung, umtönt von dem feierlichen Geläut der Gralsglocken, dem Weihegesang aus der Höhe, den Wehelauten des Amfortas, den bald verführerischen, bald seufzenden Klagen der Kundry, dem Auge plastisch dargestellt in dem Wundergarten Klingsors, dem Zauber der Gralsburg, dem verklärten Leuchten, das von dem Heiligtum ausstrahlt. — Das ist die schönste Vereinigung von Kunst und Religion, das ist die Offenbarung des künstlerischen und religiösen Genius.

Wir stehen am Ende. Wir haben Wagners religiösen Werdegang verfolgt von seinen christlichen Anfängen, durch seine Feuer-

bachschen und Schopenhauerschen Wandlungen bis zu seiner Regenerationstheorie. Viel Gären und Treiben, viel Irrungen und Widersprüche und doch zuletzt die eine Grundidee der Erlösung, die sich durch Wagners persönliches Empfinden und durch seine Werke hindurchzieht.

Freilich eins fehlt einer jeden solchen historisch-philosophischen Darstellung, der Zauber der Kunst, der von dem Meister ausgeht, die Wunder der Musik, die alle seine Werke umschweben. Nur der kann Wagner wirklich verstehen, der sich von ihm hat berauschen lassen, der völlig untergetaucht ist in die Wogen seiner Tonkunst, wodurch das starre Wort erst flüssig, die abstrakte Idee erst lebendig wird. Nur wer selbst etwas Künstlerblut in den Adern hat, wird den großen Aufreger, der den Zaubertrank seiner Kunst uns voll einschenkt, begreifen können.

Allerdings nur berauschen dürfen wir uns lassen, nicht hypnotisieren! Das tun die Feminina und die Feministen. Der historisch und philosophisch geschulte Mann wird sich auch dem großen Meister gegenüber das eigne Urteil wahren. Die tollsten Schwärmer, die sich ganz in ihm verlieren, sich ihm ohne Rest ergeben, sind nicht immer seine treuesten Anhänger. Bei der bloßen Wagnerschwärmerei ist auch viel Modesache, viel Sensation. Sie wird, wie hoch sie auch heute noch flutet, abebben (Louis 162–164).

Aber eins wird bleiben bei allen nicht oberflächlichen Naturen, die sich um ihn scharen. Die tiefe Verehrung vor dem Lebenswerk, das dieser Deutsche, dieser Dichter, dieser religiöse Denker geschaffen.

Wagner hat dem Namen des deutschen Volkes, wie einst Bach, Mozart, Beethoven, Weber, wie Lessing, Herder, Goethe, Schiller bei den Nationen der Welt einen neuen Ruhmesglanz verliehen. – Er hat die Kunst, die in ihrer Zerstückelung und der Vereinzelung ihrer Leistungen oft nur schwache Wirkungen hervorbrachte, im Geist der Antike und der germanischen Geistesheroen zusammengefaßt und seinem Volk, ja der Mitwelt und Nachwelt, etwas Neues, Unvergängliches, das Musikdrama, zum Geschenk gemacht. — Er hat mit gewaltigem Geist die Fülle dessen, was die Menschheit bewegt hat und noch bewegt, zu einer großen Weltanschauung vereinigt. Er ist wohl manches Mal auf Irrwegen gewandelt, aber er hat sich zur Wahrheit durchgerungen. Er hat das Erhabenste, was in dem Zauberland Indien an religiöser und philosophischer Erkenntnis zu holen ist, sich gewonnen, aber doch den Weg zurückgefunden zu einer freudigen Hoffnung auf die Zukunft des christlichen Heilsglaubens und so Zehntausenden, die nach Er-

leuchtung suchend planlos in die Ferne schweiften, den Weg zur tieferen Lebensweisheit gewiesen.

Richard Wagner war eine Kampfesnatur, und so soll er uns ein Vorkämpfer auch für die Zukunft sein. Ein Vorkämpfer gegen alle die Mächte, welche die höchsten vaterländischen, künstlerischen und religiösen Güter, die wir haben, anzutasten wagen, gegen die seichte Ausländerei, den Mammonismus, das Philistervolk, das Kunstbanausentum, den Materialismus, den frechen Spott gegen die Heiligtümer unsres Herzens. Er wird auch in Zukunft die heilige Lanze des Grals in fester Faust fassen. Sie wird nicht zersplittern, wie Wotans Speer, sondern alle Feinde zurückscheuchen von der uneinnehmbaren Burg des deutschen Idealismus.

Literatur.

R. Wagner, gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. Aufl. 10 Bde., Leipzig, Fritzsch, 1887–88 (Abkürzung z. B. I, 5. X, 12). – Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde., Leipzig 1887 (L. I. II.). – R. W.s Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, Leipzig 1888 (U.). – R. W.s Briefe an August Röckel, Leipzig 1894 (Rö.). – Familienbriefe von R. W. Berlin 1907 (F. M.). – R. W. an M. Wesendonk 1853–71. Berlin 1904 (W.). – C. F. Glasenapp, Das Leben R. W.s in 6 Büchern dargestellt. Zitiert 3. Aufl. Leipzig II, 1: 1896. II, 2: 1899. III, 1: 1904. 4. Aufl. I: 1906. V: 1907 (Gl. I. II, 1 u. s. w.). – R. Bürkner, R. W., sein Leben und seine Werke, 1906 (Bü.). – M. Koch, R. W. 1. Teil, Berlin 1907, (mit Bibliographie). – Chamberlain, R. W. Neue Ausgabe, München 1901 (Ch.). Aus Ch. habe ich meist die Datierung v. W.s Werken entlehnt. – Maßgebend für die Weltanschauung R. W.s in erster Linie: H. Dinger, R. W.s geistige Entwicklung, Leipzig 1892 mit Bibliographie (Di.). – H. Lichtenberger, R. W., Der Dichter und Denker. Aus dem Franz. Dresden, Leipzig 1899 (Lichtb.). – R. Louis, Die Weltanschauung R. W.s, Leipzig 1898 (Louis). – Ferner: G. Adler, R. W., Vorlesungen, Leipzig 1904. – Weinel, Jesus im 19. Jahrhundert. Neue Bearbeitung. Tübingen 1907. – O. Hartwich, R. W. und das Christentum, Leipzig 1903. – W. Vollert, R. W's Stellung zur christlichen Religion. Wismar 1906. – R. Lück, R. W. und L. Feuerbach. Breslau 1905. – A. Roß Parsons, Parsifal, der Weg zu Christus durch die Kunst. Aus dem Engl. 1898. – Skeat, Joseph of Arimathie, London 1871. – D. Irvine, Parsifal and Christianity, London 1899. – W. Staerk, Ursprung der Grallegende, Tübingen 1903. – Wechßler, Sage vom heil. Gral, Halle 1898. – Portig, R. W.s Musikdramen u. s. w., Bremen 1899. – A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 5. Aufl. ed. Frauenstädt, 2 Bde., Leipzig 1879. – Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, 3. Aufl. ed. Frauenstädt, 2 Bde., Leipzig 1874. – Fr. Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. 4. St.: R. W. in Bayreuth, Schloß Chemnitz, 1876 (Nie. W. i. B.). – Fr. Nietzsche, Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem, Leipzig 1888 (Nie. F. W.).

---

1. Die in der vorliegenden Schrift gegebenen Zitate beziehen sich teils auf einzelne Stichworte, teils auf ganze Sätze, teils auf die an den betreffenden Stellen vorliegenden Grundgedanken.

2. Eine „authentische Auslegung" Wagnerscher Werke durch Wagner selbst habe ich S. 12 abgelehnt, S. 40 und 44 selbst geübt. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich so: S. 12 handelt es sich um zeitlich weit auseinanderliegende, aus verschiedenen Entwicklungsperioden Wagners stammende Urteile, S. 40 und 44 um eine zeitlich nahestehende und derselben Entwicklungsperiode angehörige Auslegung.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Charakteristik Wagners 5

I. Periode der unreflektiert-christlichen Religiosität 8

A. Lebensskizze von 1813–49 (Jugend, Kapellmeister- und Komponisten-Elend) 8

B. Religiöse Anschauungen in der Jünglings- und ersten Manneszeit, im Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Jesus von Nazareth. 12

II. W.s Weltanschauung unter dem Einfluß Feuerbachs 20

A. Lebensskizze von 1849–54 (Liszt) 20

B. Weltanschauung seiner Revolutionsschriften.

1. Verhältnis zu Feuerbach 22
2. Kunstideen 24
3. Religiöse Ideen. 25
4. Praktischer Pessimismus dieser Periode 31

III. W.s Weltanschauung unter dem Einfluß Schopenhauers 31

A. Lebensskizze von 1854–64 (Mathilde Wesendonk) . . 31

B. Weltanschauung.

1. Indische Philosophie und Schopenhauer 34
2. Einfluß auf Wagner,
   a) im Ring (Allmähliche Entstehung. Grundideen), . 37
   b) im Tristan. (Absoluter Pessimismus. Novalis, Hymnen an die Nacht.) 42

IV. Verbindung von Buddhismus und Christentum in der Regenerationstheorie 47

A. Lebensskizze von 1864–83 (München, Triebschen, Bayreuth – Frau Cosima) 47

B. Weltanschauung.

1. „Staat und Religion". 1864 50
2. „Religion und Kunst". (Regeneration) 52
3. Parsifal. 58

Schluß: W. als Vorkämpfer des deutschen Idealismus . . 60

Literatur 63

die Geschichte samt ihrer Forschung macht zwar nicht selig und ‚Wiedergeburt durch Wissenschaft' ist Unsinn – aber sie macht frei von mancher schweren Last und stärkt den Mut des Menschen, sein inneres Leben statt auf irgend eine fremde Lehre auf sich selbst zu gründen und auf das, was er da vom lebendigen Gott erlebt.

Bei unserer Arbeit gehen wir durchaus planmäßig vor. Es gilt nicht, dieses oder jenes interessante Thema zu behandeln, sondern von einem festen Grunde aus fest aufzubauen. Das Verzeichnis der erschienenen Volksbücher läßt diesen Plan deutlich erkennen. Die Preise sind so niedrig angesetzt, daß Jedermann im Volke, der sich für die Lektüre eines solchen Buches reif weiß, auch in der Lage ist, es sich zu kaufen.

Mitteilung des Verlags.

Im Jahre 1908 sollen 9 Nummern der Volksbücher erscheinen (in den Ferienmonaten April, August und September erscheint kein Volksbuch). Das Abonnement auf diese 9 Nummern beträgt beim Buchhandel oder bei der Post M. 4.50 (zu entrichten beim Bezug durch den Buchhandel in drei Raten von M. 1.50 am 1. Januar, 1. Mai und 1. Oktober, beim Postabonnement auf einmal am 1. Januar). Kartoniert kostet das Heft beim Abonnement im Buchhandel 25 Pf. mehr. Während sich für die Abonnenten trotz der unablässig gesteigerten Herstellungskosten der alte Preis der Volksbücher für 1908 aufrecht erhalten läßt, muß die Einzelausgabe (jedoch ohne Rückwirkung) von 1908 an verteuert werden. Es empfiehlt sich also umsomehr, auf die Volksbücher zu abonnieren.

Für das **Jahr 1908** sind folgende Hefte in Aussicht genommen:

W. Bousset, Gott. **J. Geffcken,** Die Neutestamentlichen Apokryphen. **Lehmann-Haupt,** Israels Geschicke im Rahmen der Weltgeschichte. **Greßmann,** Die Ausgrabungen in Palästina und das A. T. **Benzinger,** Wie wurden die Juden das Volk des Gesetzes? **K. Müller,** Die Mission im Mittelalter. **O. Schmiedel,** Richard Wagners religiöse Weltanschauung. (Wird zuerst ausgegeben.) **W. Nowack,** Amos und Hosea. – Dazu evtl. die ersten Hefte einer neuen Reihe, welche sich die Erklärung **heiliger Texte** zur Aufgabe macht.

RELIGIONSGESCHICHTLICHE VOLKSBÜCHER.

für die deutsche christliche Gegenwart.

Preise: Die bis Dezember 1907 erschienenen Nummern 50 Pf. Doppelnummern 1 M. (I 2/3: Bousset, Jesus ausnahmsweise 75 Pf.) Kartoniert jedes Heft 25 Pf. mehr. Neu eintretende Abonnenten erhalten 1) die bis zum 31. Dezember 1906 erschienenen 30 Nummern geheftet für M. 11.95, kartoniert für M. 18.70; 2) in den Nummern des Jahres 1907 das in diesem Jahr erschienene Monatsblatt »Die Religion in Geschichte und Gegenwart« unberechnet.

Preis der neu erscheinenden Hefte: Abonnementspreis einer Nummer 50 Pf., kartoniert 75 Pf. Einzelpreis einer Nummer 70 Pf., gebunden 1 M.

I. Reihe: **Die Religion des Neuen Testaments.** 1. Wernle: Die Quellen des Lebens Jesu. 11.—20. Taus. — 2./3. *Bousset: Jesus. 21.—30. Taus. — 4. Vischer: Die Paulusbriefe. — 5./6. *Wrede: Paulus. 11.—20. Taus. — 7. Hollmann: Welche Religion hatten die Juden als Jesus auftrat? — 8. u. 10. Schmiedel: Das vierte Evangelium gegenüber den drei ersten. — 12. Ders.: Evangelium, Briefe und Offenbarung des Johannes. — 9. v. Dobschütz: Das apostolische Zeitalter. — 11. Holtzmann: Die Entstehung des Neuen Testaments. — 13. *Knopf: Die Zukunftshoffnungen des Urchristentums. — 14. *Jülicher: Paulus und Jesus.

II. Reihe. **Die Religion des Alten Testaments.** Lehmann-Haupt: Israels Geschicke im Rahmen der Weltgeschichte. (In Vorbereitung.) 2. Küchler: Hebräische Volkskunde. — 3. I und II. *Merx: Die Bücher Moses und Josua. — 5. Budde: Das prophetische Schrifttum. — 7. *Beer: Saul, David, Salomo. — 8. *Gunkel: Elias. — 10. *Guthe: Jesaia. — 14. Löhr: Seelenkämpfe und Glaubensnöte vor 2000 Jahren. — 17. *Bertholet: Daniel und die griechische Gefahr.

III. Reihe. **Allgemeine Religionsgeschichte. Religionsvergleichung.** 1. Pfleiderer: Vorbereitung des Christentums in der griechischen Philosophie. — 2. Bertholet: Seelenwanderung. — 3. Söderblom: Die Religionen der Erde. — 4. Hackmann: Der Ursprung des Buddhismus. — 5. Ders.: Der südliche Buddhismus. — 7. Ders.: Der Buddhismus in China usw. — 6. Wendland, Die Schöpfung der Welt. — 8. *Becker: Christentum und Islam. — 9. Vollmer: Vom Lesen und Deuten heiliger Schriften.

IV. Reihe. **Kirchengeschichte.** 1. *Jüngst: Pietisten. — 2. *Wernle, Paulus Gerhardt. — 3./4. *Krüger: Das Papsttum. Seine Idee und ihre Träger. — 5. *Weinel: Die urchristliche und die heutige Mission. — 6. Mehlhorn: Die Blütezeit der deutschen Mystik.

V. Reihe. **Weltanschauung und Religionsphilosophie.** 1. Niebergall: Welches ist die beste Religion? — 2. *Traub: Die Wunder im Neuen Testament. 11.—20. Taus. — 3. Petersen: Naturforschung und Glaube. 11.—15. Taus. — 4. *Meyer: Was uns Jesus heute ist. — 5. *O. Schmiedel Richard Wagners religiöse Weltanschauung. (Januar 1908)

Von den mit * bezeichneten Volksbüchern existiert eine feine (gebundene) Ausgabe zum Preise von M. 1.50, Doppelnummern M. 2.— Bousset: Jesus M. 1.75.

Druck von H. Laupp jr in Tübingen.

BL
25
R4
5.Reihe
5.Hft.

Schmiedel, Otto Moritz, 1858-

Richard Wagners religiöse weltanschauu

von professor Otto Schmiedel-Eisenach.

tausend. Tübingen, J.C.B. Mohr (P. S

1907.

64p. 20cm. (Religionsgeschichtl

bücher für die deutsche christl

Gegenwart. 5.Reihe, 5.Hft.)

"Literatur":p.63.

1. Wagner, Richard,

ethics. I. Title.

226642